

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
OPERA SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

BİR ANTİ-ANTİ-OPERA ÖRNEĞİ OLARAK
GYÖRGY LİGETİ’NİN LE GRAND MACABRE
OPERASININ İNCELENMESİ

Duygu KÜÇÜK ÖZBEK

2502150426

TEZ DANIŞMANI

Prof. Şebnem ÜNAL

İSTANBUL – 2022

ÖZ

BİR ANTİ ANTİ-OPERA ÖRNEĞİ OLARAK GYÖRGY LİGETİ’NİN

LE GRAND MACABRE OPERASININ İNCELENMESİ

DUYGU KÜÇÜK ÖZBEK

Bu tezin temel amacı, 20. Yüzyıl opera repertuvarının seçkin eserlerinden olan ve György Ligeti tarafından bestelenen Le Grand Macabre Operasının müzik tekniği ve düşünsel dayanaklar açısından analiz edilerek anlaşılmasını ve tanınmasını sağlamaktır. Çalışmada öncelikle 20. Yüzyılın politik ve sanatsal çerçevesi çizilmiş, ardından besteci ve eser hakkında temel bilgiler verilip en sonunda eserin müzikal ve dramatik açıdan incelemesine yer verilmiştir. Dönemin opera akımları ve felsefi yaklaşımları ayrıntılı incelenerek, eserin bu akımlar içinde alacağı yer üzerine ileri sürülen argümanlara baş vurulmuştur. Sonuç olarak, eserin tüm yönlerden incelenip anlaşılabilmesine yardımcı olacak Türkçe literatüre katkı sağlamak hedeflenmiştir. Nitel araştırmanın kullanıldığı bu çalışmada, henüz dilimize çevrilmemiş birçok kaynaktan yararlanılarak, bu çevirilerin ilerideki araştırmalara yardımcı olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: György Ligeti, Le Grand Macabre, 20. Yüzyıl operası, anti-opera, anti anti-opera, modern opera, postmodern opera

ABSTRACT

ANALYSIS OF GYÖRGY LIGETI'S OPERA LE GRAND MACABRE

AS AN EXAMPLE OF ANTI ANTI-OPERA

DUYGU KÜÇÜK ÖZBEK

The main purpose of this thesis is to analyze the musical technics and theoretical aspects of Le Grand Macabre Opera, composed by György Ligeti, one of the outstanding works of the 20th century opera repertoire, to ensure that it is understood and recognized. In the study, first of all, the political and artistic framework of the 20th century was drawn, then information about the composer and the opera was written and finally the musical and dramatic analysis of the work was given. The opera movements and intellectual approaches of the period were examined in detail, and the arguments that claimed the place of Le Grand Macabre among these movements were applied. As a result, it is aimed to contribute to the Turkish literature that will help the work to be examined and understood from all aspects. In this study, in which qualitative research is used, it is aimed that these translations will help future research by making use of many sources that have not yet been translated into our language.

Keywords: Gyorgy Ligeti, Le Grand Macabre, 20th Century opera, anti-opera, anti-anti-opera, modern opera, postmodern opera

ÖNSÖZ

Dünya opera literatüründe hem sahnelenme hem de eğitim programları içinde yer alma açısından, 20. Yüzyıl operalarına diğer dönemlerin opera eserlerine oranla daha az yer verilir. Bu durum oldukça anlaşılır bir durumdur. Çünkü 20. Yüzyılla beraber tamamen değişen dünya düzeni, operanın da tamamen değişmesini sağlamıştır. Artık opera, altın yıllarında olduğunun tersine, çok daha karmaşık, denebilir ki anlaşılmaz ve böylece daha az dinleyici bulan bir hale gelir. Bu demektir ki, 20. Yüzyılın operası, biz araştırmacılar için daha çok üzerine düşülmesi, incelenmesi ve tanıtılması gereken bir alandır. Temelinde yüzyılın karakterini taşıyan, yapısına yüzyılın düşünsel varlığını yerleştirmiş ve sadece müzik olmaktan daha ileri bir karakter göstermiş olan bu opera, benim de bir akademisyen olarak hem ülkem hem de dünya literatürü için katkıda bulunma idealimin en cazip malzemesidir.

20. yüzyılın en kendine has operalarından olan Le Grand Macabre operasının ortaya çıkışını, bestecisi György Ligeti'nin müzikal yaklaşımını ve eserin teknik ve felsefi analizini derli toplu ve derinlikli şekilde ortaya koymak için yazılmış olan bu tez, eserin anlaşılmasını kolaylaştırabilmek için dönemin politik ve sanatsal görüntüsünü genel çerçevesiyle çizerek, bütüncül bir yaklaşımla eserin bir anlamda röntgenini çekmeyi hedeflemiştir. Bu tez, 20. Yüzyıl operasının özelliklerinin, bilhassa Le Grand Macabre operasının anlaşılması ve böylece ülkemizde de tanınması, öğretilmesi ve sahnelenmesi için bir adım olarak atılmıştır. Gelecekteki araştırmacılar ve sanatçılar için önemli bir başvuru kaynağı haline gelmesi umuduyla, çalışmamın ortaya çıkmasında bana destek olan sevgili aileme ve saygıdeğer danışmanım Prof. Şebnem Ünal'a teşekkürlerimi sunarım.

DUYGU KÜÇÜK ÖZBEK

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GÖRSELLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

1.1. 20. YÜZYILDA POLİTİK VE SOSYOLOJİK DURUM.....	6
1.1.1. Dünya Savaşları ve Yeni Düzen.....	8
1.1.2. Soğuk Savaş Dönemi.....	13
1.1.3. Yumuşama ve Çokmerkezliliğe Geçiş.....	15
1.2. 20. YÜZYILDA SANAT VE MÜZİK.....	17
1.2.1. Sanatta Modernizm, Avangardizm ve Modern Akımlar.....	17
1.2.2. Sanatta Postmodernizm ve Alt Akımlar.....	22
1.2.3. Müzikte Gelenekten Kopuş.....	25
1.2.4. Çağdaş Operanın Doğuşu ve Gelişimi.....	35
1.2.4.1. 20. Yüzyıl Başında Modern Opera.....	38

1.2.4.2. Avangard Opera ve Anti-Opera.....	49
1.2.4.3. 1970'ler Sonrası Postmodernizmi ve Minimal Opera.....	56

İKİNCİ BÖLÜM

GYÖRGY LİGETİ VE LE GRAND MACABRE

2.1. GYÖRGY LİGETİ HAKKINDA.....	61
2.1.1. Macaristan'da Savaş Yılları.....	61
2.1.2. Batı Avrupa Müziğiyle Tanışma.....	66
2.1.3. Le Grand Macabre Dönemi ve Sonrası.....	73
2.2. LE GRAND MACABRE'IN YARATILIŞI VE SAHNELENMESİ.....	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESERİN İNCELENMESİ

3.1. SİNOPSİS VE METİN.....	89
3.2. MÜZİKAL YAPININ ÇERÇEVESİ.....	98
3.3. ESERİN YAPI TAŞI OLARAK PARODİ.....	103
3.3.1. Araba Kornası Prelüdü ve Dies İrae.....	107
3.3.2. Amanda ve Amando'nun Aşk Düeti.....	109
3.3.3. Mescalina ve Astradamors'un Dansı.....	112
3.3.4. Bourree Perpetuelle ve Galimatias Bölümleri.....	115

3.3.5. Gepopo'nun Aryası ve Breughelland Korosu.....	116
3.3.6. Nekrotzar'ın Tören Alayı.....	118
3.3.7. Nekrotzar'ın Ölümü ve Ayna Kanon.....	119
3.4. ESERDE KOLAJ VE ALINTILARIN ÖNEMİ.....	121
3.5. PASSACAGLIA FİNAL.....	124
3.6. DÜŞÜNSEL SINIFLANDIRMA.....	128
3.6.1. Avangard, Modern ve Postmodern Karakter.....	129
3.6.2. Le Grand Macabre'in Sınıflandırılması.....	136
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	145
ÖZGEÇMİŞ.....	151

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1.	: Staatstheater.....	54
Görsel 2.1.	: Musica Ricertata.....	65
Görsel 2.2.	: Artikulation.....	67
Görsel 2.3.	: Apparitions.....	70
Görsel 2.4.	: Aventures.....	71
Görsel 2.5.	: Requiem.....	72
Görsel 2.6.	: Le Grand Macabre Stockholm Prömiyeri fotoğrafları.....	79
Görsel 2.7.	: 2009 Londra temsili fotoğrafı.....	85
Görsel 2.8.	: 2019 Hamburg temsili fotoğrafı.....	85
Görsel 2.9.	: 1979 Bologna temsili sahne dizaynı.....	86
Görsel 2.10.	: Le Grand Macabre temsil listesi.....	88
Görsel 3.1.	: Breughel'in Ölümün Zaferi tablosu.....	93
Görsel 3.2.	: Blake'in Balkonda tablosu.....	96
Görsel 3.3.	: Araba Kornası Prelüdü.....	108
Görsel 3.4.	: Dies Irae.....	109
Görsel 3.5.	: Monteverdi'nin operasından bir kesit.....	111
Görsel 3.6.	: Aşk Düetinden bir kesit.....	111
Görsel 3.7.	: Schumann'dan bir kesit.....	113
Görsel 3.8.	: Le Grand Macabre'den fagot bölümü.....	113
Görsel 3.9.	: Mescalina'nın Venüs'e çağrısı.....	114
Görsel 3.10.	: Gepopo'nun alyası.....	117
Görsel 3.11.	: Beethoven Eroica ve Le Grand Macabre karşılaştırması.....	118
Görsel 3.12.	: Ayna Kanon.....	121
Görsel 3.13.	: Passacaglia taslağı.....	128

KISALTMALAR LİSTESİ

LGM	: Le Grand Macabre
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
OECD	: Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü
AET	: Avrupa Ekonomik Topluluğu
WTO	: Dünya Ticaret Örgütü
G7	: Gelişmiş Ülkeler Yedilisi
G8	: Gelişmiş Ülkeler Sekizlisi

GİRİŞ

Opera sanatının dört yüz yıllık tarihinin belki de en sıra dışı dönemi 20. Yüzyıldır. Bu yüzyıla dek, tonal armoninin egemen olduğu bir müzikle ve klasik sahneleme anlayışının kullanıldığı bir düzenle operalar yaratılır ve temsil edilir. Sanattaki teknolojik gelişmelerin bu yüzyıla dek kendini belirgin şekilde göstermemiş olması da operanın kitleler üzerindeki etkisini katlar. 20. Yüzyıldan önce halkın eğlencesi sahnededir ve bu sahnede mitolojiden milli tarihe, aşktan politikaya kadar her konu ele alınıp kullanılmıştır. Ancak 20. Yüzyılın daha erken dönemlerinden itibaren opera sanatı örneklerinin geleneksel örneklere kıyasla oldukça radikal bir değişim gösterdiğini görürüz. Teknoloji ve sanayi alanındaki gelişmelerin dünya savaşlarından gündelik yaşama kadar her alanı etkilediği bu yeni yüzyıldaki en baskın anlayış politik içeriği de kapsayan modernizm başlığı altında ele alınmaya başlanır.

En basit deyiimiyle modernizm; gerçekliği, etkin ve kavranır bir bütün olarak kabul eden mantık ve bilimsel rasyonalizmin üstünlüğüne, fikirlerin ve kavramların kesinliğine, insanlığın kültürlerarası ve tarihler arası niteliğe sahip ortak evrensel bir deneyimi paylaştığına olan kalıcı inancı ifade eder (Taylor & Winqvist, 2001: 251).

Sanatta modernizmin görünüşü ise, yukarıda bahsedilen inancın yanında, tarihsel bir dönemden çok, bir dizi ortak stil, kültür ve felsefe içeriği ve pratiği olarak adlandırılır. Öyle ki modernizmin kapsadığı birçok akım, inanç ve stil, sanatın yüzyıl başında gösterdiği zenginliğin kanıtı gibidir. Denebilir ki modern sanat, müziği de kapsayacak şekilde, yeni, ilerici, öncü, değiştirici ve devrimci bir karaktere bürünür. Tek bir eserin modernist bir karakterle birden çok akıma dahil edildiği çok yönlü bir görüntü ortaya çıkar. Eskiye terketmek, hatta eskiyi tamamen silip atmak amacıyla hareket eden sanatçılar, yeni olmayan herşeyin inkârı noktasına gelirler. Bu yaklaşım, özellikle Batı sanatında düşünsel temellerin sanat eseri için şekilsel özelliklerin önüne geçtiği bir dönemi başlatır.

20. Yüzyıl operası da bütün bu özelliklerin yansıdığı yepyeni bir sahne sanatı olarak kendini göstermeye başlar. Hatta 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendinden önceki opera deneyiminden tamamen farklı, dahası, opera sanatının öldüğünü iddia edecek kadar yıkıcı, sahneden ve kitlelerden uzak örnekler verilir. Avangard besteciler tarafından yaratılan bu opera türü, tamamen provokatif, yüksek

derecede entelektüel ve kitlelerce anlaşılması zor bir karakter ortaya koyar. Operanın öldüğünü ilan eden bu besteciler, yarattıkları opera benzeri çalışmalarla bir anlamda yaşamayan bir operanın örneğini sergilerler. Bu dönemin müziği olan avangard müzik, kendi alanında yeniliğin ön saflarında yer alan müziktir ve avangard terimi, mevcut estetik geleneklerin bir eleştirisini, statükonun benzersiz veya orijinal unsurlar lehine reddedilmesi ve izleyicilere kasıtlı olarak meydan okuma veya yabancılaştırma fikrini karşılar (Nicholls, 1991).

İşte bu avangard örneklerden bir tanesi, Alman besteci Mauricio Kagel'in *anti-opera* başlığı altında duyurduğu Staatstheater (1971) isimli sahne eseridir. Kagel, yüzlerce teatral, enstrümantal, vokal ve fiziksel minyatürü bir araya toplayarak kullanımlarını belirli kurallarla yönetir ancak temelde özgürce var olmaları amaçlanmıştır. Bu yolla, parçalar ne kendi başlarına net olarak anlaşılacaktır, ne de bir araya geldiklerinde genel bir resim sunabilirler. Yaratılan kompozisyonel bir yapbozdur. Kagel'in müzik tiyatrosu basit bir temsilin ötesindedir; duygular ya da hisler hakkında hiçbir eylem, figür ya da şarkı bulunmaz. Daha ziyade, kendi etrafında müstehcen bir görüntüyle dönen, bozuk bir dünyanın grotesk bir temsilini sunan, çarpık alıntılardan oluşan bir kaleydoskop yaratılır (Attinello, 2009). Staatstheater ölmüş kabul edilen operanın yeni halidir ve tamamen avangard bir yaklaşımla kendinden önceki bütün bir opera geleneğini reddettiğini açıkça ilan eder. Kagel'in ilan ettiği bu anti-opera örneği, kendinden sonra gelen birçok sahne eserinin tür olarak nitelenmesinde öncü olur. Gelenekten tamamen kopan, opera sanatının o güne dek sergilediği bütün form ve metin özelliklerini yıkan anti-opera türü, dönemin avangard sahne müziğinin temsili haline gelir.

20. Yüzyılın müziğinde görülen karakter modernizmin gelişimi olarak ele alındığında, hem radikal modernizm gibi idealist yaklaşımların hem de avangardizm gibi deneysel kalkışmaların varlığı çok sayıda eserde çok çeşitli hallerde gözlemlenebilir. Modernizmin yüzyılın ikinci yarısından sonra İkinci Dünya Savaşı'yla beraber ABD coğrafyasına kayması, bu akımı sanatın politik içeriği özelinde daha dikkat çeker hale getirmiştir. Soğuk Savaş'la beraber kutuplaşan dünyada, liberalist politikalarla bir anlamda sahip çıkılan modernist müzik, daha fazla sanat akımı ve daha fazla politikayla kaynaşarak, ilk başta modernizme karşıt bir tavırla ortaya çıkmış postmodernist bir müziğe evrilir.

Postmodernizm, modernizmin tersine, bayağılığın çekiciliğine inanır. Şimdiye dek söylenenin inkarı değil, onun ironik biçimde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur. Bu nostaljik bir geriye dönüş değildir, bu geçmişle kurulan ironik diyalogun eleştirel şekilde yeniden ele alınmasıdır. Çünkü postmodernistlere göre sanatın gerçek analizi, uyumun peşinden gitmek yerine çelişkileri açığa çıkarmaktır. Postmodern üslup, diğer üslupları kendine mal ederek karakterize olur, yüksek veya popüler sanatın ikisini de kapsar, ikisine de arzu duyar, iki durumu da eşit şekilde kabullenir (Kramer, 2016). Bu kabullerle yaratılan postmodern müzik de, bir üst başlık olarak, aynı tavır altında üretilen bütün müzik eserlerini kapsayarak bir anlamda modernizmin rolünü devralır. Özellikle 1980 sonrası Batı müziği örneklerinde görülen kapsam postmodernizm olarak anılır.

Felsefenin ve politikanın direkt ya da dolaylı şekilde ama mutlaka yer aldığı, estetik anlayışların sorgulandığı, türün temelden değişime uğratıldığı bu dönemde, opera örneklerinin çağdaşlarından hayli farklı olan ve en ilgi çekenlerinden biri György Ligeti'nin Le Grand Macabre¹ Operası olmuştur. Ligeti, operasının hiçbir akıma dahil edilmesini istememiş, sadece eserini, kendi ifadesiyle anti-anti-opera olarak tanımlamıştır. Ligeti, hem Kagel'in anti-operasını gözden geçirip, onun geçmişini tamamen reddeden tarzına karşı çıkmış, hem de geleneksel operanın geçmişle bağını koparmadan yeniden ve bambaşka şekilde yaratılmasını amaçlamıştır. Bu eserin kendine özgü karakteri öylesine biriciktir ki hem çağında hem de kendinden sonraki örnekler içinde ona benzeyen bir başka eser bulunmaz. Dahil olduğu akıma veya temelinde yatan düşünceye dayanarak sınıflandırılıp adlandırılması oldukça zor olan LGM, operayı bir sahne sanatı olarak yaşatırken hem müzik hem drama için öncü bir karakter çizer. 20. Yüzyılın en çok sahnelenen ve dinleyicinin ilgisini yıllardır kaybetmeyen az sayıda opera eserlerinden biri olarak sahnelenmeye devam etmektedir.

Postmodernizmi işaret eden ifadelerin LGM'yi de kapsadığı açıktır, ancak Ligeti, eserinin postmodernist olarak nitelendirilmesine net olarak karşıdır:

“Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de besteleme anlamında bir ikiye bölünme var. Bu bölünme modernist-postmodern veya avangard-postmodern şeklinde ortaya çıkıyor. Ben kendimi bu bölünmelerden herhangi birine ait hissetmiyorum. Bir zamanlar Darmstadt Okulu'na dahil olduğum doğru

¹ Bundan sonra LGM olarak kısaltılacaktır.

ancak, bir avangard taraftarı olmadım veya herhangi bir eğilimin dogmatik savunmalarına girişmedim. Bence hem avangardizmin hem de postmodernizmin modası geçti. Buna karşın herhangi bir ideolojiden bağımsız entelektüel bir duruşa karşılık gelen ve 20. Yüzyılın rengini ve hissini taşıyan modern sanata inanıyorum” (Floros, 2014, s. 211).

LGM ilk bestelenmeye başlandığı 1973 yılından, revize edildiği 1996 yılına kadar, kendinden önceki geleneksel operaların yanı sıra, Hans Werner Henze ve Bernd Alois Zimmermann gibi çağının bestecilerinin eserlerini de takip ederek, Luciano Berio’nunki gibi örnekleri analiz ederek, Maurice Kagel’inki gibi örneklerle karşı koyarak ya da operanın müziğe konuşulacak bir dil verdiği gerçeğini yakalayarak alıntılar yapmaya istekli şekilde ortaya çıkmıştır. Ligeti’nin müziğinde neden geleneğin gücünün, orkestra ya da piyano müziğinde değil de operada çok daha güçlü hissedilmiş olması karmaşık bir konudur. Ancak denebilir ki, belki de standart opera repertuvarının sınırlı ve net olması, deneysel işlerin maliyetlerinin yüksekliği ve halktan kopukluğu buna neden olmuş olabilir.

Geleneksel opera repertuvarının Ligeti’ye verdiği en büyük ders, hikâyenin çok önemli olduğu ve müziğin hikâyenin anlatı akışıyla senkronize olması gerektiğidir. Geleneksel operadaki armonik hareket, tematik dönüşüm ve diyatonik müzik bunu sağlamakta çok iyidir. Bu yüzden opera, Monteverdi’den Puccini ve Strauss’a kadar diyatonik müziğin üstünlüğü çağında başarılı olmuştur. 20. Yüzyıl başındaki *Erwartung* veya *Wozzeck* gibi atonal opera ise krizdeki operadır ve krizi sürdürmek zordur. Bu nedenle, daha sonraki bestecilerin ya opera yazma geleneğini kabul etmeleri ya Kagel gibi avangard bir tavırla operayı yıkan bir deneye kalkışmaları ya da lokal tiyatroda, folklorda, çağdaş Batı tiyatrosunda ya da John Cage ve Fluxus bestecileri tarafından yaratılan türden happeninglerde² yeni biçimler ve yeni anlatı türleri bulma ihtiyacı ortaya çıkar. Ve bu yeni anlatının muğlaklığı, operanın dramatik kimliğinde temel bir unsurdur ve müziğe özgüdür. Anlatı, belirli bir anlamda açık uçlu kalırken, dramanın ifade edildiği müzik, kapanış veya sabit anlam olarak kabul edilebilecek kavramlara da meydan okur (Edwards, 2017). Ligeti’nin bu anlamda yaptığı, daha önceki müzik tarzları ve modellerini hem takdir edip hem de ısrarla ihlal ederek belirsizlik duygusu uyandırmaktır.

² Resim, şiir, müzik, dans ve tiyatro unsurlarını birleştiren ve bunları canlı bir eylem olarak sahneleyen etkinlik.

Kabaca tanımlarsak, 1977’de tamamlanıp 1996’da revize edilen LGM, karanlık, nüktedan ve provokatiftir. Müzik tarihine ait parodilerle doludur. Operanın bütünü, geleneksel Meistergesang³ formundan gelişip gelen basit A-A-B formu dizilimindedir. Zirve (climax) bitişlere sahip olan üç perde ve final epilogundan oluşan toplam dört sahneye sahiptir. Karakterler operanın tarihi örnekleridir. Örneğin, Piet the Pot karakteri commedia dell’arte’den alınmış soytarı bir uşaktır. Amanda ve Amando’nun teatral düeti opera seria’nın torunları olduklarını kanıtlar biçimdedir (Sewell, 2006). LGM, geleneksel operayı takdir ederken yeni operayı dünyaya duyuran tamamen kendine has bir eserdir.

Son olarak, bu kendine has eserle ilgili en açıklayıcı ifade Ligeti’den gelir:

“Benim operamın müziği ve dili dolaysız, psikolojik olmayan, zaman zaman kaba ve aşırı oldu. Hem 19. Yüzyılın ideal opera anlayışından hem de son zamanların anti-opera türünden uzak kalmak istedim. The Grand Macabre bunların tersine ortaçağın ölüm dansı ritüeline ve mistik oyunlarına, Punch and Judy Show programına veya getto tiyatrolarına ve festivallerine daha yakın. Ben ileri derecede renkli, karikatürvari bir müzikal ve dramatik aksiyona sadık kaldım; kelime anlamıyla bildiğimiz operanın tersine, karakterlerde ve sahnelemede doğrudan, kısa, net, psikolojik veya görkemli olmayan bir yol izledim. Aksiyon, durum ve karakterler müzik tarafından hayata geçirildi. Sahneleme ve müzik tehlikeli derecede garip, tamamen abartılı ve çılgın olmalıydı. Bu tür bir müzik prodüksiyon marifetiyle değil, tamamen müziğin kendisi sayesinde varlığının içeriğini ilan etmeliydi. Müzikal doku senfonik yapıya sahip değildi; müziğin dramatik yaratımı Wagner-Strauss-Berg üçlüsününkinden çok uzaktı. Poppea, Falstaff ya da Barber’inkine belki yakın ama yine de çok farklı, herhangi bir avangard geleneğe bağlı olmayan bir müzik” (Floros, 2014:117).

³ Ortaçağ *Minnesang*’ı. Geç Orta Çağ’ın büyük şehirlerinde lonca ustaları tarafından yazılan büyü şiirinin devamı olan dini şarkılar. 1500’den sonra Meistergesang reforme edilir ve seküler şarkılara da rastlanır.

BİRİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

1.1. 20. YÜZYILDA POLİTİK VE SOSYOLOJİK DURUM

Sanatta kendini gösteren birçok düşünce, akım ve kavram, temelini insanlığın yaşadığı politik gelişmeler ve bu sayede ortaya çıkan sosyolojik ve kültürel yapılar üzerine kurar. Sanatın en kitlesel dallarından olan müziğin geçirdiği dönüşümler, toplumsal yapının geçirdiği dönüşümlere paralellik gösterir. Belli bir tarihsel dönem ve belli bir toplum yapısıyla müzik arasında önemli yapısal benzerlikler vardır. Bu yönüyle müzik, belirli bir dönemin hâkim ideolojisini, değerlerini, inançlarını yansıtan sosyolojik bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bu iki taraflı etkileşim sayesinde, sanat eserleri yaşadıkları çağı hem besler hem de ondan beslenirler.

20. Yüzyılın kendinden önceki yüzyıllardan en büyük farkı, bilim ve teknoloji bakımından dev adımlarla ilerlenmişken, büyük ve çok sayıda savaşın verdiği kayıplarla ciddi anlamda gerileme yaşanmasıdır. Bu çağ, 19. Yüzyılda dünyaya hâkim olan ve ileri medeniyet örneği olarak görülen Avrupa merkezli Batı uygarlığının hayal kırıklığı çağı olur. Daha önceki yüzyıllardan tamamen farklı olarak 20. Yüzyıl, oldukça yoğun ve çeşitli değişimlerin, hatta birbirine zıt çokça fikir ve inanın beraber yaşandığı bir dönemdir. Tarihin o dönemine kadar yerleşmiş olan politik, ekonomik ve sosyolojik kabuller sorgulanmış ve değiştirilmiştir.

20. Yüzyıl başındaki toplumsal hareketleri etkileyen başat düşünceler çok hızlı sürede ve bir arada şekillenmişlerdir. Bunu hazırlayan etmen, elbette 19. Yüzyıldaki gelişmelerin kendinden sonraki yüzyılda meyvelerini net şekilde vermesidir. Şöyle ki, İngiltere’de Herbert Spencer (1820-1903), Charles Darwin’in (1809-1882) *Türlerin Evrimi Kuramı*’ndan yola çıkarak, bireyler arasındaki rekabetin toplumu ilerlettiğini öne sürer. Buna göre; güçlü olan ayakta kalır, zayıf olan evrimin dışında kalarak kaybeder. Bu düşüncesiyle Spencer bireysel rekabeti esas alan liberalizmi savunanlar arasında yerini alır. Buna karşın Fransa’da hem İngiliz bireyciliğine hem de Aydınlanmacıların bireyi öne çıkaran tutumuna karşı tepkiler gelişmeye başlar. Örneğin Auguste Comte (1798- 1857), toplum bireyler topluluğu değil, organik bir bütünlüktür der ve nesnel ve açıklanabilir toplum yasalarının varlığına işaret eder. Ona göre bu yasalar, bireysel değil toplumsaldır. Bireylerse, değişikliğe uğratılamayacak toplumsal yasalarla

koşullanmışlardır ve bu yasaların kendiliğinden değişimiyle toplumlar ilerler. Emile Durkheim (1858-1917) ise değişimin toplumsal bozukluktan sonra gerçekleşebileceğini öne sürmektedir. Bu düşünceyi savunan akım daha sonra Pozitivizm olarak adlandırılır. Bu dönemde Almanya’da öne çıkan düşüncelere baktığımızda ilk olarak Johann Gottfried Herder (1744-1803) karşımıza çıkar. Herder, toplumda dil ve kültürün en önemli öğeler olduğunu ileri sürer. Friedrich Hegel (1770-1831) ise, toplumsal değişimin, dünyayı ve doğayı egemenlik altına almak isteyen insan zihninin ürünü olduğunu savunur. Max Weber (1864-1920) toplumsal değişimde kültürün belirleyici olduğunu vurgularken, Karl Marx (1818-1883) Hegel’in felsefesinden yararlanarak diyalektik felsefeyi ayakları üzerine oturtur. Marx, toplumsal yapının bir ekonomik temeli olduğunu, değişmeyi sağlayan gücün bu temelden kaynaklandığını belirtir ve sonra ekonomik altyapının üstyapıyı, dolayısıyla insan düşüncesini belirlediğini savunur (Fieser, 1998). Kısaca özetlenirse, 20. Yüzyılı hazırlayan özünde iki, görünürde dört felsefe vardır: İngilizlerin liberalizmi, Fransızların pozitivizmi, Alman-Viyana idealist felsefeleri ve Marx’ın diyalektik materyalist felsefesi. İlk üçü burjuva düşüncesini, sonuncusu işçi sınıfının düşüncesini yansıtır. Ancak Avrupa kültürel dünyasının sadece bu düşüncelerden oluştuğunu söylemek yanlış olur. Çünkü bu dönemde, nihilizm, anarşizm, bohemiclik, Hint gizemciliği, varoluşçuluk, dinsel mistisizm, milliyetçilik, antisemitizm, siyonizm, Freudculuk gibi idealist felsefi akımlar da aydınlar arasında oldukça yaygın şekilde kabul görür.

Bu düşüncelerin dayandığı ve etkilediği yüzyıl tarihini genel hatlarıyla hatırlamak yerinde olacaktır. Bu amaçla, Avrupa kıtası merkezde olmak üzere, yaşanan politik gelişmelerin kısa özeti yüzyılı iki yarıya bölerek yapılabilir. Şöyle ki, yüzyıl başında yaşanan iki büyük dünya savaşı dönemi ve bundan sonra soğuk savaşın etkileriyle gelişip ilerleyen ikinci yarı, günümüze hala etki eden birbirinden farklı iki temel zaman bloğu olarak görünmektedir.

1.1.1 Dünya Savaşları ve Yeni Düzen

20. Yüzyılın başlarına gelindiğinde, devletlerarası emperyalist rekabetin zirveye çıktığı görülür. Bu yıllarda Avrupa'da, devlet katmanlarındaki yolsuzluk çok yüksek düzeydedir. Ülke içerisindeki baskı ve zulüm, dışarıdaki saldırganlık ile birlikte yürütülür. Parlamentolar sık sık tatil edilir, özgürlükler askıya alınır. Avrupa'nın doğusu ve Balkanlar, emperyalistler arasındaki rekabetin en yoğunlaştığı bölge haline gelir. 1878'deki Berlin Kongresi'nde Avrupalılar Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki topraklarını tartışır ve Balkan devletlerinin bağımsızlığını tanırlar. Bunu takiben, Bulgarlar, Sırp ve Karadağlılar özgürlükleri için ayaklanır. Bu durum Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu tehdit edince, Avusturya hanedanı, Bosna ve Sırbistan-Karadağ bölgelerini işgal eder. Ancak Sırp milliyetçiliği, Macarları da etkilemeye başlamıştır. Bu durum doğal olarak Avrupa hanedanlarını ürkütür. İşte bu korkuyla Avrupa hanedanları milliyetçiliğe karşı birleşme kararı alırlar (Sander, 1996).

Birinci Dünya Savaşı, 20. Yüzyıla gelene kadar oluşmuş dünya dengelerini kökten değiştirir. Avrupa devletlerinin çoğunun yüz yıllar boyunca yürüttüğü emperyalist dış politika, sömürge ülkelerden edinilen kaynakların sağladığı ekonomik refahı yaratmıştır. Buna karşılık, Almanya gibi kolonileri olmayan ülkelerin ekonomik durumu oldukça kötüdür. Emperyalist ülkelerin o güne dek sağladıkları refah sayesinde sanayi ve teknoloji alanında yakalanan üstünlük, diğer ülkelerin geride kalmasına, bu geri kalmanın ve yoksulluğun da o ülkelerde gittikçe artan bir tepki yaratmasına sebep olur. İşte bu tepkinin yarattığı bir ortamda Avrupa ülkeleri arasında başlayan dünya nimetlerini paylaşma mücadelesi, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının temel nedenidir (Hobsbawm, 1996). Bunun yanında, 19. Yüzyıl boyunca Avrupa genelinde görülen kitlesel hareketler ve bölgesel savaşlar mevcut siyasi düzenleri tehdit eder hale gelmiştir. Gerek monarşik yapı ile halk arasındaki ekonomik ve sosyal uçurum, gerekse ulus fikrinin yayılmasıyla gelen bağımsızlık talepleri, bir süredir yaşanmakta olan gerginliğin diğer temel nedenlerindendir.

Avusturya-Macaristan prensinin 1914'te Balkan krizine çare bulmak niyetiyle çıktığı gezide, Bosna'da bir Sırp milliyetçisi tarafından öldürülmesi zaten gergin olan Avrupa'da savaşın başlamasını ateşleyen olay olur. Avusturya-Macaristan devleti Sırbistan'a savaş açar. Buna karşılık Rusya seferberlik ilan ederek Avrupa toprakları yönünde ordularını harekete geçirir. Avusturya-Macaristan devletine destek çıkan

Almanya da savaşa dahil olur ve Rusya'ya karşı savaş ilan eder. Diğer Avrupa devletlerinin de dahil olmasıyla savaş hızla büyür. Almanya, Avusturya-Macaristan, Bulgaristan ve Osmanlı Devleti İttifak Kuvvetleri'ni oluştururken, Rusya, Sırbistan, sömürgeleriyle birlikte Fransa, Dominyon devletleriyle birlikte İngiltere, Belçika ve Japonya İtilaf Kuvvetleri'ni oluşturur. İtilaf Kuvvetleri'ne daha sonra 1915'te İtalya, 1917'de ise ABD dahil olur (Sander, 1996).

Avrupa'daki genç erkeklerin hemen hepsi, savaşın başlamasını coşkuyla karşılar ve kitleler halinde cepheye gitmek için gönüllü olur. Siper savaşlarında yaşanan büyük can ve mal kaybı, başlangıçta coşkulu olan askerlerin vahşileşmesine, gerçeklerle yüzleşmesine ve ahlaken çöküntü yaşamasına yol açar. Savaşı, büyük bir macera gibi gören bu insanlar arasında, cephelerdeki büyük kayıplarla ve ihtiyaç maddelerinin tedarikinin giderek kötüleşmesiyle zaman geçtikçe savaş karşıtlığı giderek büyür. O güne dek görülmemiş yeni silahların kullanılması ve cephe genişliğinin neredeyse dünyanın yarısını kapsaması, tarihin gösterdiği en büyük kitlesel can kaybının yaşanmasına sebep olur. Savaş gerisindeki sivil halkın yaşadığı hüsrana ve yoksulluk, Avrupa insanının medeniyet savaşında o güne dek yaşadığı en büyük gerileme olarak tarihte yerini alır (Hattstein, Berghorn, 2010: 342).

1916 sona erdiğinde savaş çıkmaza girmiş, cepheler kilitlemiştir. İttifak Kuvvetleri, Şubat 1917'den beri süren Bolşevik Devrimi'nin Rusya'yı zayıf düşürmesini beklemektedir. Osmanlı Devleti'nin başarı gösterdiği Çanakkale Cephesi'nin İtilaf Kuvvetleri'ne kapanmasıyla Çarlık Rusya Bolşeviklere karşı destek bulamaz ve 1918 yılı başında savaştan çekilir. Çarlık yönetimi düşer ve Rusya, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği adıyla komünist düzene geçer. Buna karşılık ABD'nin 1917'de savaşa girmesiyle İtilaf Kuvvetleri büyük güç kazanır. Savaşı kaybeden İttifak Kuvvetleri, kendi ülkeleri içinde de siyasi dengelerini koruyamayarak eskiden beri gelen yönetim sistemlerinden ayrılırlar. Almanya ve Avusturya-Macaristan topraklarında yüzyıllardır süren monarşik düzen sona erer (Sander, 1996).

Savaş sonunda, ABD tarafından önerilen Başkan Wilson maddeleriyle (1918) ılımlı bir ortamın yaratılması için Almanya'nın Milletler Cemiyeti'ne yeniden kabulü teklif edilir. Fazlasıyla zayıf olacak bir Almanya'nın Bolşevizmin eline düşebileceğini düşünen İngiltere de ABD tarafından önerilen bu maddelerin kabulüne destek verir. Ancak Fransa'nın şiddetli mücadelesi ve ısrarıyla kabul ettirdiği Versailles Antlaşması

(1919), yenilen devletler için ciddi hükümler dayatır. Ağır tazminatlar, elden çıkan topraklar ve küçültülen düzenli ordular gibi hükümlerle Almanya başta olmak üzere bütün İttifak Devletleri ağır bedeller ödemeye mahkûm edilirler (Sander, 1996).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Wilson Maddeleri, Paris Barış Konferansı (1919) gibi birçok görünürde barışçı girişimlerde bulunulmuş, yapılan anlaşmalar ve oluşturulan uluslararası topluluklarla en azından Batı dünyası üzerinde barışın yerleşmesi ve devam edebilmesi için harekete geçilmiştir. Ancak bu barışçı girişimler temelde yatan nedenleri çözmeye yetmediği için başarısız olmuştur. Avrupa genelindeki kargaşa ve ekonomik çöküşe karşı halkın tepkisi komünizme ve tutuculuğa yönelmekle gösterilir. Almanya ile İtalya'da faşizmin yükselişi ve komünizmin aldığı baskıcı yönelimin altında yatan neden budur (Sander, 1996).

1919'dan itibaren savaş galibi ülkeler, komünizm ve faşizm gibi radikal siyasi hareketlerin yayılması korkusuyla, yenilgi almış ülkeleri demokrasiye yönlendirmek için Avrupa genelinde siyasi çalışmalar ve teşvik edici yönlendirmelerde bulunurlar. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu dağılınca Avusturya, Macaristan, Çekoslovakya ülkeleri cumhuriyetle yönetilmeye başlar. Aynı şekilde Almanya'da monarşi sona erer ve ülke bir süre liberal sosyal demokratlarca yönetilmeye başlar. Weimar'da kurucu bir meclis toplanır, adına Weimar Anayasası (1919) denilen son derece liberal bir anayasa ilan edilir ve Weimar Cumhuriyeti dönemi başlamış olur. Komünist ayaklanmalar, grevler, sağ ve sol kanatlarda karşılıklı suikastler ve darbe girişimleri yanında, yüksek enflasyon ve derin yoksulluk ülkede çok zor dönemlerin yaşanmasına neden olur. Siyasi konumunu korumaya çalışan hükümet, o güne kadar ülkedeki en güçlü zamanlarını yaşayan komünist muhalefeti şiddetle bastırır. Spartakist Parti'nin yönetici kadrosu devlet destekli düzensiz birlikler tarafından katledilir (Sander, 1996:19).

Yönetimin komünistlerle meşgul olmasını fırsat bilen militarist ve aşırı milliyetçi gruplar hem savaş yenilgisinden doğan memnuniyetsizliği hem ekonomik bunalımı hem de galip devletlerin Almanya üzerinde kurduğu baskıyı hedef alarak kendine inanan ve destekleyen bir kamuoyu oluşturur. 1920'de bu gruplar tarafından gerçekleştirilen darbe girişimi sosyal demokrat hükümet tarafından bastırılır. Ancak daha da güçlenecek olan bu oluşum ileride Naziler olarak anılan Nasyonal Alman İşçi Partisini yaratır. Bu partinin lideri olan Adolf Hitler (1889-1945), 1934'teki seçimlerle

tam bir güç sahibi olarak Almanya'nın hem şansölyesi hem de f hreri olur (1934). Yeniden g     bir devlet olmaya karar veren Almanya, diğer faşist devletlere de destek vererek dünya genelinde bu idealin temelini atmaya  al  ır. İtalya'da 1922'de ba a gelen faşist Benito Mussolini (1883-1945) h k metiyle girdiği i  birliği yanında, İspanya'daki faşist cepheye de İspanya İç Savaşı (1936-1939) boyunca destek olur. Guernica'ya yapt  ı hava saldırılarıyla faşizm karşıtı muhaliflere ve sivil halka büyük zarar verir. İspanya'da, imparatorluk taraftarı gruplar ile cumhuriyetçiler arasında süren bu i  savaşın sonunda İtalya ve Almanya'dan destek gören General Francisco Franco (1892-1975) ba a geçer ve 1939'da Avrupa'nın       faşist ülkesi de kurulmuş olur (Hobsbawm, 1996).

Fa izm dışında dönemin diğer yükselen ideolojisi ise komünizmdir. 1917 yılında  arlık Rusya'da gerçekleşen Komünist Devrim, Avrupa'da uzunca süredir var olan sömürü düzenine karşılık Marx ve Engels gibi teorisyenlerin felsefi temelini att  ı, kapitalist düzene karşı i  i sınıfının yönetimindeki düzeni gerçekleştirmeye inanm   komünist ve sosyalist oluşumların deneyimlerinden beslenerek gerçekleşir. Her ne kadar Avrupa'da temelleri atılm  sa da Avrupa'daki devrim çabaları başarıyla sonu lanamam  tır. Özellikle Fransa, Almanya ve İngiltere'de görülen i  i sınıfı ayaklanmaları ve buna önderlik eden siyasi oluşumlar, ağır şiddet kullanılarak bastırılır (Hobsbawm, 1996). Zaten monarşinin ortadan kalkmasıyla sonuçlanmış ulusal ayaklanmaların oldukça güç kaybetti i i Avrupa düzeni, 1917 devrimiyle birlikte ate lenen komünist hareketleri engellemek için elinden geleni yapar. Örneğin monarşinin yıkılıp cumhuriyetin kurulduğu Macaristan'da ve Almanya'nın Bavyera bölgesinde kısa sürede bir devrim gerçekleşir ve 1919 yılında bu topraklar Sovyet Cumhuriyeti olur. Buna karşılık Avrupa devletlerinin verdiği karşı mücadeleyle komünist düzen bir yıl sonra dağıtılır ve tekrar sa  kanat iktidar olur.

Sadece Avrupa'da değil, dünya genelinde bir ekonomik gerileme vardır. 1929 yılında Wall Street borsasının çökmesiyle ba layan büyük buhran, ABD'nin tarihi boyunca g rd  u en büyük ekonomik felaket olur ve sadece ABD'yi değil bütün dünyayı etkileyen kapitalist   k   n parçalarından sadece biridir. Bunun yanında, Rusya'da Sovyetler Birliği'nin kurucu başkanı Vladimir Lenin'in (1870-1924)  lmesiyle Komünist Parti Genel Sekreteri olan Josef Stalin (1878-1953) ba a gelir. Stalin ba a geldiği dönemde Rusya'da henüz SSCB'nin parlak günleri yaşanmaktadır. ABD'nin tersine, liberal ekonominin olmad  ı bu topraklarda devletçi ve kolektivist bir tarım ve

sanayi politikası uygulanmaktadır. Ancak Stalin kitlesel tutuklamalarla başlattığı baskıcı rejimini artırmakta ve komünist partinin ideolojisini Avrupa ve dünyada yaymak adına uluslar üzerindeki etkisini gittikçe sertleştirmektedir (Harman, 2019:368).

1938 yılına gelindiğinde, Büyük Alman Birliği idealiyle hareket eden Almanya, Avusturya'yı topraklarına katar. Almanya bu hareketini çok uygun bir zamanda yapmıştır çünkü o sırada hem İspanya'da iç savaş vardır hem de Japonya Çin'e saldırmıştır. Böylece diğer devletler Almanya'yı durdurmakta hızlı hareket edemezler. Ardından hemen Çekoslovakya'ya giren Almanya'ya karşı, tekrar büyük bir savaşın başlaması ve komünizmin başardığı yayılmanın korkusuyla, Hitler'e ve faşizme karşı gereken tepki gösterilemez (Sander, 1996). Bütün bu dış etkilerin yanında, ülke içindeki gelişim de Almanya'nın lehinedir. Hem yönetimde olmanın hem mevcut ideale dayanan bir orduya sahip olmanın hem de halkından büyük destek almanın gücüyle Alman faşizmi Avrupa'da hızla yayılmaya başlar. 1939'da uygun ortamı değerlendiren Hitler, Polonya'ya saldırır. Bunun üzerine, uzun süredir Alman faşizminin yayılmasını izleyen Fransa ve İngiltere, artık harekete geçer ve Almanya'ya savaş ilan eder. Böylece İkinci Dünya Savaşı başlamış olur.

Bu savaşın insanlık tarihindeki en büyük toplu katliamlara neden olması, 20. Yüzyıl ve sonrasının insanının genel karakterini yaratır. Nazilerin gerçekleştirdiği bu katliamların yanına savaş boyunca cephede ölen askerler ve cephe gerisindeki sivil kayıplar eklenince gelmiş geçmiş en kanlı savaşın bilançosu ortaya çıkar. Hristiyanlığın üstünlüğüne inanmanın yanında toplumun avantajlı konumunda görülen Yahudilerin haksız konum sahibi oldukları iddia edilerek Avrupa'da dışlanmaya başlanmaları aslında 1930'lu yılların başından itibaren açıkça görülmeye başlanır. Ancak sistematik ve organize bir şekilde katledilmelerine 1942'de Berlin'de, yüksek rütbeli Nazi bürokratların Wannsee Konferansı'nda aldıkları kararlarla başlanır. Sintler, Romanlar, sakatlar, homoseksüeller ve komünistlerle birlikte yaklaşık 6 milyon Yahudi, Naziler tarafından katledilir. 1945 yılına kadar devam eden İkinci Dünya Savaşı, insanlık tarihinin gördüğü en kanlı savaştır. Kitlesel soykırımlarla milyonlarca insanın öldüğü bu savaşla beraber, Batı'nın medeniyetin kurucusu olma kimliği reddedilmiş, hatta Batı'da gelişip büyüyen ilerici ve aydınlanmacı fikrin inkarına varan sorgulamalara başlanmıştır (Berghorn, Hattstein, 2010:411).

Dünyanın bir diğer baskın gücü olan ABD, İkinci Dünya Savaşı'na 1941 yılında Nazilerle beraber hareket eden Japonya'nın ABD yönetimindeki Pearl Harbor'ı bombalamasının ardından katılır. Yıllar boyunca süren ABD-Japonya çatışması, 1945 yılında ABD'nin Hiroşima ve Nagazaki'ye attığı atom bombasıyla sona erer. 20. Yüzyılın bir diğer katliamı olan bu trajedide binlerce insan ölür ve binlerce insan da nesiller boyu sürecektir genetik zehirlenmenin kurbanı olur (Sander, 1996).

1942'den beri İngiliz ve Amerikan bombardıman saldırılarıyla Almanya'nın pek çok kenti yıkılmıştır. 1944'ün sonunda Batılı Müttefikler ve Sovyetler iki cepheden ilerleyerek Alman topraklarına girer. Stalin yönetimindeki kızıl ordu, ilerleyen Alman işgalini durdurup Rusya içinden Berlin'e kadar Nazi ordusunu temizler ve Mayıs 1945'te savaşı sona erdirir. Savaş bittikten sonra Almanya, müttefiklerin yönettiği dört işgal bölgesine ayrılır. Bu dört işgal alanı, tamamen Müttefik Denetim Konseyi'nin gözetimi altında, askerden ve Nazilerden arındırılacak, bağımsız yönetilecek ve demokratikleştirilecektir. Ayrıca Alman ekonomisi de müttefiklerin denetim ve yönetimine girer (Sander, 1996).

Nazizmin yıllar süren etkisinin ardından, savaşın hemen sonrasındaki Avrupa'da bütün gücüyle varlık göstermeye çalışan Sovyetler Birliği, bugün meydana gelen sosyal demokrasinin aldığı görünüme büyük etki eder. 1945 yılında Sovyetler Birliği, bölünmüş Almanya'da, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla Doğu Bloğu'nu kurar. Ardından Macaristan ve Çekoslovakya'yı da Doğu Bloğu'na dahil eder. Doğu Bloğu'nun dışında kalan diğer bölgeler Alman Federal Cumhuriyeti adı altında Batılı müttefiklerin etkisi altındadır.

1.1.2. Soğuk Savaş Dönemi

Batılı müttefiklerden olan ABD'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın yeniden inşasında aldığı rol, Doğu ve Batı Bloğu olarak bölünmüş Almanya'da fiili kontrole ortak olmakla sınırlı kalmaz. Marshall Planı (1948-1951) adı altında yapılan harcamalarla Avrupa'daki ekonomik, askeri hatta sosyal oluşumun kontrolüne de ortak olur. Bilhassa Sovyetler Birliği'nin etkisi ve desteğiyle oluşmuş Doğu Avrupa bloğunun karşısına kapitalist programlarla düzenlenmiş ve liberal kanunların geçerli olduğu bir Batı Avrupa Bloğu konulmasında İngiltere'den bile daha çok çaba harcanmıştır. Truman Doktrini (1947) adıyla bilinen anti-komünist propaganda ile Batı Avrupa, Uzak Asya, hatta Orta Doğu'da bile çalışmalar yapılır. Soğuk Savaş denilen

bu silahsız çatışma dönemi, ABD ve SSCB arasında neredeyse kırk yıl boyunca sürer ve dünya ülkelerinin genelini etkisi altına alır. Çin ve Küba gibi ABD egemenliği konusunda kritik konumda olan ülkelerde komünist sistemin hayata geçmesine karşılık, İngiltere ve ABD desteğiyle Filistin'de İsrail Devleti (1948) kurulur. Afganistan ve diğer Orta Doğu ülkelerinde bu iki kutup arasında hem askeri hem de politik çekişmeler görülür. 1950'ler itibariyle bağımsızlığına kavuşan sömürge ülkelerinde yerleşecek olan yeni sistemlerde de yine ABD-SSCB çatışması belirleyicidir (Sander, 1996:202).

Bu dönemde ABD'nin ülke içindeki durumu da iniş çıkışlarla doludur. Hem komünizm karşıtı sınır ötesi politikalar ve askeri müdahaleler için harcanan paralar ve yaratılan baskıcı ortam, hem de sürekli korku malzemesi olarak kullanılan Sovyetler'in varlığı ülkede gerginliğe ve olaylara sebep olmaktadır. ABD'de o dönemde görülen bir diğer toplumsal protesto dalgası ise 1950'ler sonunda siyahi vatandaşların maruz kaldığı ayrımcılığa karşı gösterilen toplu tavırlardır. Montgomery otobüs boykotuyla (1955-1956) beraber yükselen siyahi hareket, sivil haklar hareketinin yolunu açar. Ayrıca ABD'nin 1960'lar sonundaki saldırgan Vietnam politikasının uzun süre sonuçlanamaması üzerine ABD kamuoyunun gösterdiği savaş karşıtı tavır da bu sivil hareket akımının bir uzantısı olarak görülebilir (Harman, 2019).

Soğuk Savaş, bugün dünyanın siyasal, ekonomik, askeri hatta kültürel yapısına şekil vermiş en belirleyici dönemdir. ABD ve SSCB arasındaki bu kutuplaşma, uzun süre diğer dünya devletlerinin deyim yerindeyse taraf seçme eğilimlerinin sonucuyla şekillenmiş bir dönemdir. Liberal politikalarla desteklediği kapitalist ekonomiyi savunan ABD, dünya toplumunda anti-komünist bir anlayışı yerleştirmek için emperyalist müdahalelere başvururken, bu ülkelerdeki politik yapıyı ve sanat dahil bütün kültürel yaşamı kontrol eder. Sovyetler Birliği'nin Komünist Parti etrafında ilerleyen tek merkezli politikası ise, sınıf çatışmasını sonlandırıp gelişmiş bir medeniyet seviyesine ulaşma idealine bağlanırken, milletler ve kültürler üzerinde baskı oluşturan, fikir özgürlüğünün önüne geçen bir yapı halini alır. Bu iki süper güç arasındaki rekabet, her ne kadar bilim, teknoloji, uzay araştırmaları, ilaç endüstrisi, vb. insanlık yararına gelişmeyi sağlamış olsa da bu iki gücün diğer dünya ülkeleri üzerinde kullandığı propagandaların sonucu olarak meydana gelen savaşlar, katliamlar, ekonomik krizler ve dahası, bütün o iyi gelişmelerin ötesinde bir yıkım yaratır (Hobsbawm, 1996).

Diğer yandan, 1960'lar boyunca süren dönemde Avrupa'da ciddi sonuçlar doğuran halk ayaklanmaları görülür. Bunlardan en önemlileri 1968 yılında arka arkaya gerçekleşen Doğu Bloğu'ndaki Prag Baharı ve Batı Bloğundaki Paris Ayaklanmalarıdır. Prag Baharı, mevcut Sovyet yönetimine karşı Çekoslovakya'daki muhalefetin özgürlükçü bir sisteme geçme çabası sonunda devlet başkanının değişmesi ve liberal bir anayasa yaratma girişimi olarak başlar. Hızla destek bulan bu girişim Sovyetler yönetiminin tepkisiyle karşılaşır ve birkaç ay içerisinde şiddetli bir müdahaleyle bastırılır. Sosyalizmin Doğu Bloğu'ndaki varlığını tehdit edebilecek bu liberal yönelim Sovyetler Birliği egemenliğine karşı gösterilmiş ilk ciddi itiraz olarak değerlendirilir. Prag'da görülen liberal yönelimin tersine, Paris'te öğrenci hareketleriyle başlayan muhalif hareket, ilk başta işçi sınıfının da desteğini alarak kapitalist sistem karşıtı bir sınıf mücadelesi görüntüsündedir. Ancak zamanla tutucu iktidarı hedef alarak aslında geleneksel yaşam, yerleşmiş ahlak kalıpları, dini kabuller gibi muhafazakâr kurumlara karşı bireysel ve toplumsal özgürleşmeyi savunan bir hareket şeklinde sivrilir. Yapılan seçimler sonunda iktidar yıkılır, Fransa başta olmak üzere bütün Avrupa'da etkin olan özgürlük rüzgârı esmeye başlar. Cinsel devrim, kilise ve aile kurumlarının reddi, feminizmin yükselişi gibi gelişmeler toplumsal hayatta büyük değişim yaratır (Sander, 1996:401).

1.1.3. Yumuşama ve Çok Merkezliliğe Geçiş

1970'li yıllarla beraber SSCB ve ABD kutuplaşmasında yumuşama dönemi başlar. Yumuşamanın birçok nedeni vardır. Bunların başında SSCB'nin politikasındaki değişimler gelir. 1953'te Stalin'in ölümünden sonra başa gelen Nikita Kruşçev'le (1894-1971) beraber SSCB'de Stalin karşıtı bir yönelim gözlenir. Barış içinde bir arada yaşama mottosuyla ilan edilen bu yeni yaklaşım, Batı kanadı olan Federal Alman Cumhuriyeti'nin tanınması, Sovyet askerlerinin Avusturya'dan çekilmesi, Batı devletlerinin silahsızlanma ile ilgili önerilerinin kabul edilmesi gibi gelişmeleri tetikler. ABD'nin kullandığı atom bombası yanında SSCB'nin de devam ettirdiği nükleer çalışmalar, kamuoyunda panik yaratmaktadır ve bu panik iki ülkeyi ılımlı politikalar izlemeye, silahsızlanma tavrına yönlendirir. Dehşet Dengesi de denilen bu durum, yumuşamaya büyük etki eder (Sander, 1996:404).

Yumuşama dönemiyle beraber gerileyen politik çatışma ortamı, yerini ekonomik üstünlüğün belirleyici olduğu bir oluşuma bırakır. OECD, AET, G7, WTO

gibi ekonomik oluşumlar, devletlerarası ilişkilerin durumunu belirleyici konuma gelir. 1985'te SSCB'nin başına gelen Mihail Gorbaçov'un (d. 1931) yeni politikası açıklık ve yeniden yapılanma gibi kavramlarla eski komünist politikanın yerini liberal politikaya bıraktığını açıkça gösterir. ABD ile yakınlaşan, Avrupa'daki milletlerin bağımsızlık taleplerini kabul eden, Balkanlar ve Kafkasya'da etkinliğini iyice azaltan SSCB, politik, ekonomik ve kültürel dönüşümünü hızlandırır. Sonunda, 1989'da Doğu ve Batı dünyasını ayıran simge olan Berlin Duvarı yıkılır. Doğu Bloğu'nun dağılışı ilk olarak Demokratik Alman Cumhuriyeti ve Federal Almanya Cumhuriyeti'nin 1990'da birleşmesiyle başlar. 1991 yılına gelindiğinde, uzun süredir yumuşama politikalarıyla çözülmüş olan SSCB ve yarattığı Doğu Bloğu tamamen dağılır. Eski Sovyet cumhuriyetlerinin hepsi bağımsız olur. 1994 yılında Avrupa Birliği'yle yapılan ekonomik iş birliği anlaşmalarının yanında, 1998'de de G8 ülkesi olan Rusya, ABD ile birlikte bugün dünyanın emperyalist ve kapitalist ülkelerinden biri haline gelmiştir (Sander, 1996).

Doğu-Batı çatışmasının çözülmesiyle, süper devletler arasında savaş çıkacağı senaryosundan vazgeçilir. Ancak farklı dini ve etnik gruplar arasındaki öteden beri var olan düşmanlıklar iyice şiddetlenir. Eski Yugoslavya ülkeleri, Afrika ülkeleri ve Ortadoğu'da şiddetli çatışmalar yaşanır. Yüzyılın sonuna yaklaşıırken küresel çatışmalar, iki devletin orduları arasında belli cephelerde yaşanan savaşlar değil, aksine iç savaşlar ve terörizm üzerinden ilerler (Sander, 1996).

Sovyetler Birliğinin dağılması ile tamamen yeni bir görünüme kavuşan dünyada, o tarihten sonra ABD etkisinin yerleşeceği açıktır. Devletçi ekonominin etkisi altında yoksullaştığını düşünen eski Doğu Bloğu ülkeleri, kapitalist ekonomiye kucak açar ve yeni yapılanma için ihtiyaç duyduğu destek yoluyla ABD'ye borçlanır. Öyle ki eski Doğu Bloğu ülkelerinin altına girdiği bu borçlanmalar, Avrupa'daki kapitalist devletlerin harekete geçip Avrupa içinde ABD'ye alternatif bir birlik oluşturulması çabalarını hızlandırır (Sander, 1996). Avrupa Birliği denen bu oluşumla beraber 20. Yüzyıl sonuna dek hem Avrupa hem de dünyanın diğer ülkelerinde çoğunlukla liberal politikaların etkin olduğu, kapitalist ekonominin hızla büyüyüp yayıldığı, kültürel yaşamın da bu çatı altında şekillendiği bir dünya düzeni ortaya çıkar.

1.2. 20. YÜZYILDA SANAT VE MÜZİK

1.2.1. Sanatta Modernizm, Avangardizm ve Modern Akımlar

20. Yüzyıla beraber hem sanatı yaratan hem de sanatı gözlemlemek ve anlamak için gereken bakış açısı neredeyse tamamen değişir. Sanat bir yandan gelenekten kopar ama bir yandan da onun disiplinine, gerçekliğine farklı bir benimsemeyle yaklaşır. Bu çağın sanatından söz ederken en çok referans verilen kavram olan Modernizm, aynı zamanda bugün 20. Yüzyılın tarihsel teması olarak tanıdığımız şeydir.

Modernizm bir kavram olarak akademik ve aktüel anlamda çok çeşitli alanları kapsayan, çoğu kez eşanlamli özellikler sergileyen, hatta kendi içinde kavramın parçalanmasıyla dahi açıklanmaya çalışılmış bir akımdır. Tarihsel bakış açısıyla ele alındığında Modernizm yaklaşık olarak 1890 ile 1950 yılları arasını kapsayan, tarihi, edebi ve felsefi bir döneme verilen genel addır. Bu dönemde göze çarpan yönelimlerin daha çok ortak geçmişin birleştirici gücüne duyulan inancı, hâkim toplumsal sınıflarca kabul edilenin üstünlüğüne bağlılığı, sanatta ve felsefede göndermelerin belirginleşen kullanımını kapsadığı görülür (Black, 1975: 186).

Modernizmin yukarıda verilen genel tanımına uymakla beraber, sanattaki modernist üretimin daha farklı bir görünümü vardır. Modernist sanat kendini hem kaynağından hem de alımlayıcısından ayrı bir yere koyan, kendisi için var olduğunu iddia eden bir sanattır. Şöyle ki, modernist sanat sadece, kendini üreten koşulların eleştirisini yaparsa geçerli olabilmektedir. Modernist sanatın sorunsal doğası; estetik çalışmanın özgür doğasına ilişkin özerkliği, pazarda bir ürün olarak işlevsizleşen özerkliğe karşı koymaya çevirme çabasında yatar (Eagleton, 1993: 101).

Toplumsal ilişkinin ortaya konması açısından incelersek, modernizm sanatın sessiz bir iç karşıtlığa zorlanmasıdır ve bu iç çıkmazın kaynağı, burjuva toplumunun içinde, tezat teşkil eden materyalist toplumsal konumdur. Kültür, üretim yapısının derinliklerinde yer aldığından, ekonomik ilişkilerin gerçekliğinden ayrı yere konamaz. Ancak bunun bir etkisi de onun belirli bir ideolojik özerkliğe ulaşmasıdır. Böylece, suç ortağı olduğu toplumsal düzene karşı konuşabilmektedir. Sanatı başkaldırıya iten bu suç ortaklığıdır (Dellaloğlu, 1995: 66).

Bu noktada modernizm, Geç Romantik Dönemin devamı olmasına ve İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda sona ermesine rağmen, tarihsel bir dönemden çok, bir dizi ortak stil, kültür ve felsefe içeriği ve pratiği olarak adlandırılır. Bu nedenle modernist sanatın en belirgin görüldüğü dönem aslında 20. Yüzyılın başlangıç dönemleri olarak kabul edilebilir. 19. Yüzyıldan gelen Realizm ve İzlenimciliğin hazırladığı modern sanat, aslında bağımsız bir sanat akımı değil, yüzyılın başında varlık gösterip yüzyılın sonuna kadar da değişimler geçiren bir dönem karakteridir. Bu açıdan, 20. Yüzyıl sanatını modernizmin geçirdiği değişimler ve dönüşümler olarak ele almak yanlış olmaz.

20. yüzyıl sanatında ortaya çıkan ilk alışılmamış tarz, isyankâr, akılcı olmayan ve rengin egemen olduğu Fovizm'dir. Dönemin Fransa sanat çevrelerinden önemli üç isim Henri Matisse (1869-1954), Andre Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck (1876-1958), 1901'de bir stüdyoyu paylaşmaya karar verirler. Bu iş birliği sonunda, kısa ömürlü olmasına rağmen diğer stiller üzerinde büyük bir etkiye sahip olan ve on yıllar boyunca yankı uyandıran yeni bir resim yaklaşımı ortaya çıkar. Matisse'in modern sanatçının gerçekliğin aynen sunumunu yapmaması gerektiğini tartıştığı *Ressamın Notları* yazısı yayınlanır ve büyük ses getirir. Grup başlangıçta ünlü bir sanat eleştirmeni tarafından hakaret amacıyla kullanılan Vahşi Canavarlar (Les Fauves) adını benimser ve hareketin adı Fovizm olarak anılır (Osborne, 1981). Oldukça parlak renkleri yoğun fırça darbeleriyle kullanarak ve formları çözümler bireyselliği öne çıkarırlar. Bu da başlangıçta bahsedilen bakış açısı değişikliğine yol açar.

Fransa'da Fovistler yükselirken, Almanya'da da benzer bir modernist hareket başlar. Fovizm gibi bu tarz da kendini ifade etme, renk ve duygular üzerinde vurgu gibi çok sayıda özelliği taşır. Her ikisi de öznelliği gerçekçi tasvire tercih ederler ve sanatçılar bunu başarmak için oldukça benzer teknikler kullanırlar. Vasili Kandinsky (1866-1944) ve Paul Klee (1879-1940) gibi sanatçıların içinde olduğu Ekspresyonizm (dışavurumculuk) denilen bu akım 1913'te ortaya çıkar. Aslında 1893'te Edward Munch'ün (1863-1944), erken dışavurumcu eseri olan *Çığlık* isimli tablosu bu akımın gelişini duyurmuştur ancak hareketin Almanya ve Avusturya'da büyümesi ve Arnold Schönberg (1874-1951) gibi önemli besteciler dahil birçok sanatçıyı etkilemesi Ekspresyonizmin ilan edilmesini 20. Yüzyıla taşır. Gerçeklerin içsel öğelerinin dışa vurulması gerektiğini savunan ekspresyonist ressamlar geleneksel figür kullanımını

terk ederek soyut figür düşüncesine yönelmişlerdir (Elger, 2016). Ekspresyonizmin bir hareket olarak anlam kazanması başta zordur çünkü sanatın daha politik ve daha kritik bir rol üstlenmesinin acil olduğu birçok başka hareketle ve Birinci Dünya Savaşı'yla çakışır. Fakat ekspresyonizmin gücü yüzyıl boyunca azalmaz, uzun süre Avrupa'nın baskın sanat akımı olarak kalır. Öyle ki, sonradan Soyut Ekspresyonizm ve Yeni Ekspresyonizm gibi akımlara evrilir.

1910'larda, Fovizmin etkisiyle Fransa'da ortaya çıkan bir başka sanat akımı olan Kübizm ise, zaten bildiğimiz şeyi yeniden düşünmemizi sağlar; dünyamızın iki boyutlu olmadığını. Bunu, bedenlerin farklı görüşlerini yan yana sıralayarak beklenmedik bir şekilde yapar. Yüzyıl başında ortaya çıkan büyük bilimsel gelişmelerden olan atomun parçalanması ve kuantum fiziğindeki gelişmelerden etkilendiği şüphe götürmeyen Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963) gibi kübist sanatçılar resimlerinde nesnelerin, insanların ve manzaraların farklı yönlerini eşzamanlı olarak temsil etmenin yeni yollarını bulurlar ve bugün bile hayran kalınan çarpık bir görüntü türü yaratırlar (Osborne, 1981). Heykel ve mimariyi etkilerler ve hatta bu mimari Birinci Dünya Savaşı'ndan bile sağ çıkar.

Görsel olarak Kübizme benzeyen ancak faşist yönelimlerin etkisi altında olduğundan ideolojik olarak tartışmalı olan Fütürizm, Kübizm'den kısa bir süre sonra İtalya'da ortaya çıkar. Resim ve heykelde Fütürizm, bir stil olarak Kübizm'den çok esinlenir. Aynı zamanda, birden fazla bakış açısını kucaklayan, genellikle birden fazla duruşu tek bir parçada tasvir eden çok yönlü resmi temsil etmeyi amaçlar. Bununla birlikte çoğu Fütürist, milliyetçilik, sanayi devrimi, hız ve doğaya karşı teknolojinin zaferine dayanan ideolojik yönergeleri ile açıkça tanımlanmış bir manifestoyla yönlendirilir. Bu yönerge, sanatçı Filipo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) yayınladığı *Fütürist Manifesto*'dur. Gelişmekte olan modern çağa duyulan bu hayranlık nedeniyle birçok Fütürist, aynı amaç için savaştığına inandıkları için savaş politikalarını desteklemeye başlar (Osborne, 1981).

Modern sanatın belki de en uç örnekleri, farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda ortaya çıkan ancak hepsinde ortak bir özellik olan öncü ve benzersiz bir tavra sahip Avangard eserlerdir. Kelime anlamı Fransızca öncü askeri birlik olan avangard; sanatsal anlamda, popüler ve kitlesel olanlar dahil olmak üzere bütün yeni mecraların olası sonuç ve imkanlarını göstermek, estetik özerkliğe sahip çıkmak veya

yürürlükte olan değerlere meydan okumak için kendi döneminde yeni bir şey söyleyen, ilk kez 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, zamanla estetik açıdan radikal sanatçıları bir topluluk oluşturacak sayıya ulaştırmış, ilerici bir tavidir (Cottington, 2019:11). Buradan bakıldığında modern sanatın aynı zamanda avangard olduğu ve modern sanat başlığı altında ortaya çıkan akımların hepsinde görülen örneklerin bir karakter veya tavır olarak avangard sıfatıyla anılabilmesi de mümkündür.

Örneğin, 1900'ler başındaki Rusya'da, avangardların eserleri aracılığıyla şekil ve formda toplam bir sadeleşme görülür. Genel olarak Konstrüktivistler olarak anılan bu sanatçılar, sanatı hayata bağlamaya meyillidirler. Bunun karşısında olanlar ise, Kazimir Maleviç'e (1879-1935) ve onun Süprematizm adı altında somutlaşan saf sanatsal duygunun temsile üstünlüğü fikrine katılır. Benzer bir fikir, Hollandalı sanatçı Piet Mondrian'a (1872-1944) Neoplastisizmin doğasını ya da daha tasarımcı bir şekilde De Stijl'i açıklarken rehberlik eder. Amaç, evrensel ve gizli anlamları olmayan bir dil yerine ve anlatmaktan ziyade taklit etmeyi amaçlayan doğrudan tasvir yerine, şekil ve üç temel renk ilişkisine dayanan bir saflık biçimi yaratmaktır (Osborne, 1981). De Stijl ile ilişkilendirilen sanatçıların çoğu, aynı zamanda 1919'da kurulan ve karşıt tarzlardan gelen fikirleri birleştiren, entelektüel sanatı üretimle birleştirmeyi amaçlayan her şeyi kapsayan bir tarzın temsilcisi olan Almanya'daki bir diğer oluşum olan Bauhaus okulunun üyesidir.

Bütün bunların yanında, Fransa'daki bir diğer oluşum olan, bugün bile avangardın özü olarak anılan Dada hareketi, haleflerinin çoğuna ilham veren ve 20. Yüzyılın başlarındaki siyasi iklime en radikal tepkilerden biri olan anti-sanatın öncüsüdür. Kabare Voltaire'de toplanan bir grup, sanatın insanların hissettiği düzensizlik ve kaosa yeterince değinemediğini düşünerek, sanat ve yaşam arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmayı hedefler. Dada'da hiçbir kural, hak ya da yanlış yoktur. Dadaistlere göre artık ressam yok, yazar yok, din yok, kralcı yok, anarşist yok, sosyalist yok, politika yok, uçak yok, pisuar yoktur. Hayattaki her şey gibi Dada da işe yaramaz, her şey gibi tamamen aptalcadır (Tzara, 2005). Marcel Duchamp (1887-1968), Tristan Tzara (1896-1963) ve çağdaşlarının yaptığı işler 21. Yüzyıla baktığımızda bile eşit derecede olağanüstü kabul edilir. Aslında, Dada üzerinde formüle edici bir etkisi olan tek şey, üyelerin hareketi sonlandırmasına neden olan genel nihai kabuldür. Sanat dışı olarak ilan edilen şey sonunda ironik bir şekilde sanat

haline gelir. Her şeyin bir sanat eseri olarak kabul edildiği ve edilmediği Dadanın dolaylı olarak neredeyse tüm avangard hareketlere yol açtığını görmüş oluruz.

Bir diğer akım olan Sürrealizm, 1920'lerin başlarında Metafizik Sanat'ın biçimsel bir halefi olarak ve geçmişteki Dadaist faaliyetlere yanıt olarak ortaya çıkar. Önceden Dadaist olan Andre Breton'un (1896-1966), Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) çalışmalarına duyduğu hayranlık sonucu ortaya çıkan akım, yüzyıl başında Sigmund Freud'un yayınladığı eserlerden de etkilenerek, bilinçdışının yaratıcı süreçlerdeki rolünü vurgulayan bir okul olarak doğar. 1924'te iki Sürrealist sanatçı grubu kurulur. Sürrealizm terimi üzerinde kimin hak sahibi olduğu üzerine yapılan bir dizi tartışma ve kavgadan sonra, Breton'un dahil olduğu grup öne çıkar. Ancak hareket bir manifesto ile kurulup tanımlandıktan sonra bile, çoğu zaman anlaşmazlıklar ve fraksiyonlar ortadan kalkmaz. Savaş sonrası dönemde bile varlığını sürdürebilen Sürrealizm, Breton'un ölümüyle sona ermiş kabul edilse de bugün edebiyat, resim ve sinemada bir üslup olarak yaşamaya devam eder (Antmen, 2010).

Peter Bürger *Avangard Kuramı* adlı eserinde, tarihsel avangard terimiyle, öncelikle Dadaizm ile Sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur ama aynı ölçüde terim, Sovyet Devrimi sonrası Rus Avangardı'na da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri ve böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken birtakım kısıtlamalarla, İtalyan Fütürizmi ile Alman Ekspresyonizmi için de geçerlidir. Kübizm aynı amacı taşımamakla birlikte, Rönesans'tan beri geçerli olan doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorgular. Bu nedenle, sanatın hayat pratiği içinde ortadan kaldırılması yönündeki temel amacı paylaşmadığı halde, Kübizm de tarihsel avangard hareketler arasında sayılacaktır (Bürger, 1999).

1.2.2. Sanatta Postmodernizm ve Alt Akımlar

Postmodernitenin ne zaman başladığı, temellerini atan önemli olayların neler olduğu konusunda yapılan birçok araştırmada, “*gerçekçi ol, imkansızı iste!*” gibi sloganlar altında gerçekleşen Fransa'daki Mayıs 1968 öğrenci gösterilerinin bu kavramın kitlesel kabulüne neden olduğu işaret edilir (Chistyakova, 2018). Ancak yine de postmodernizmin modernizme karşıt biçimde, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yeni düzenin Batı Bloğu'nda bir kimlik olarak ortaya çıktığı söylenirse yanlış olmaz.

Bu yaklaşımla postmodernizmin, yeni bir dünya düzenine geçen Batılı toplumun gelişiminin niteliksel olarak yeni aşaması veya modernitenin bitmemiş bir sosyo-kültürel süreci olduğu da söylenebilir. 20. Yüzyılın yarısından sonra postmodernizmin sosyal teorileri, toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve politik alanlarında meydana gelen temel değişikliklerin yansımasıdır.

Jean-François Lyotard ve Jean Baudrillard dahil olmak üzere postmodern felsefeyle ilgilenen düşünürlerin eserlerinde mevcut olan postmodern toplum için ortak durum, dünyanın ve toplumsal düzenin parçalanmasıdır. Bu düşünürler, insanların siyasi kurumlara artan güvensizliğini, sivil ve siyasi faaliyetlerin azalmasını, kitle iletişim araçlarının insanlar ve gruplar üzerindeki büyük etkisini vurgularlar. Bütün bunlar, kurumları ve toplumsal oluşumları genel düzen ve bütünlükten uzaklaştırır. Toplumsal yapı istikrarını kaybeder, ayırık, parçalı, mozaik, paradoksal hale gelir, birleşik iletişimin mantığı bozulur. Postmodern felsefenin klasik temsilcilerinin bakış açısından bakıldığında, 1945 sonrasında dünya o kadar büyük ölçüde değişmiştir ki, tamamen farklı bir analiz, anlatı ve zihinsel operasyon gerektirir. Kültürel-tarihsel bir çağ olarak postmodernizm, modernitenin üst anlatılarının konularının ve değerlerinin tükenmesi ve yeni değerlerin uygulanma biçimleri olarak toplumsal kurumların değerlerle olan ilgi düzeyinin azalması ile karakterize edilir (Chistyakova, 2018).

Felsefik yaklaşımın üzerinde yükselen sanatsal postmodernizm ise, 1950'lerin ortalarında ABD'de mimari, heykel ve resim alanlarında sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıkar. Stillerin eklektizm ve melezleşmeden beslenmesi en belirgin özelliklerdendir. Postmodern sanat alımlayıcısı, çağrışımların, işaretlerin, sembollerin devasa uzayında gezinmeyi, çeşitliliği ve hızla değişen bilgi akışlarını kavramayı zor bulur. İnsan varoluşunun sahiciliği, sanatın işaretleri ve imgeleri de dahil olmak üzere, onun gerçekliğinin işaretleri ile değiştirilir (Chistyakova, 2018). Artık modernin ötesine

geçmiş, hatta onun katı kurallarına olan güvenini yitirmiş olan toplum, kuralsızlığın kural olduğu postmoderni tercih etmeye başlar.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında, birçok sanatçı Avrupa'dan kaçır ve ABD'ye sığınır. Böylece, ABD'de Avrupalı sanatçı göçünün sonucu olarak görülen ilk postmodern akım Soyut Ekspresyonizm olarak ortaya çıkar. Eserlerde bulunan kaos, savaşın somutlaştırılması olarak açıklanır. Akım genellikle sanatçının fırça darbelerinin iziyle öne çıkan, figüratif olmayan yollarla içsel duyguyu ve kendini ifade etmeyi yansıtan bir yol izler. Jackson Pollock (1912-1956) ve onun damlatma tekniği önemli örneklerden sayılsa da Soyut Ekspresyonizm birleşik bir görsel kimlik için bir isimden çok bir felsefedir (Osborne, 1981). Bununla birlikte, ABD'de ortaya çıkan ve uluslararası alanda kabul gören ilk etkili sanat hareketidir.

ABD'li eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan soyut ekspresyonizmiyle ilgili olarak, *"...Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır. "* yorumunu yaparak, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur. Bu demeç, sanat özelinde bir yorum olsa da akla getirdiği şeylerden ilki, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD ve Batı Bloğu ülkelerinin sanat üzerindeki yoğun etkisidir. Nazizmle baskı altında kalmış sanatın, savaş sonrasında Sovyet etkisinin hâkim olduğu Doğu Bloğu ülkelerinde başka türlü baskı altında tutulduğuna dair propagandaların yoğun olarak yapıldığı bu dönemde, ABD'nin özgürlük vurgusu başat tavır olarak vurgulanır (Antmen, 2010:144).

Bir diğer postmodern Amerikan akımı ise Pop Art akımıdır. Yükselen kapitalizmin de etkisiyle tüketim alışkanlıklarına sanat da dahil edilir. Aşırı entelektüel ve yüksek kabul edilen Soyut Ekspresyonizme gösterilmeye başlanan doğrudan tepkiler postmodern tavırlarla basit ve aşağı bir sanat anlayışının görülmesine neden olur. Bu iki ucun arasında durarak düşük sanatı ve yüksek sanatı birleştirme fikri olan Pop Art, son derece figüratif motifler ve popüler kültürden nesneler içerdiğinden, daha geniş kitlelere daha tanıdık bir dilde konuştuğu için, oldukça başarılı olur. Hâlâ en farklı tarzlardan biri olan ve hem yüksek sanat kurumları hem de kitleler tarafından saygı gören ticari bir sanat türü haline gelir.

Pop Art akımının önde gelen temsilcilerinden olan Richard Hamilton'a (1922-2011) göre onun sanatı, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır. 20. Yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün

tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Savaş sonrası gelişen ekonominin etkisiyle yükselen tüketim kültürü ve zihniyetini sergileyen bu akım tamamen Amerikalı kabul edilen bir sanattır (Antmen, 2010). Her ne kadar bir reklam estetiği olarak eleştirilmişse de Pop Art, yüzyıl boyunca yaşamayı sürdürmüş ve postmodernist yönelimlerin geri dönüp referans kabul ettiği başlıca sanat akımlarından olmuştur.

1960'lar ve 70'lerin başı genellikle onlarca yıllık kültürel ve toplumsal devrimlerin ortaya çıktığı yıllar olarak kabul edilir. ABD'de siyahların hareketi olan Kara Panter Partisi gibi birçok sivil haklar hareketinin ortaya çıktığı bir dönem söz konusudur. Aynı zamanda Feminizm sanat dünyasına ilk ciddi girişini yapar ve Sokak Sanatı New York sokaklarında ortaya çıkar. 60'lar Kavramsal Sanat'ın da ortaya çıktığı dönemdir. Geçmişte zaten yapılmış olanlara, özellikle Dada ve Duchamp'a, büyük ölçüde bağımlı olan kavramsal sanatçılar, sanat eserini ortaya çıkaran malzemeyi sorgularlar. Bir sanat eserinin arkasındaki fikrin, yani konseptin, estetik kaliteden daha önemli olduğuna inanırlar. Amaçları her türlü estetiği yok etmek olduğu için Joseph Kosuth (d. 1945), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Barry (d. 1936) ve Art & Language grubu gibi sanatçılar dil, metin ve diyagramları araç olarak kullanmaya başlarlar. Bu dönemde, metalaştırma olan sanata da karşı oldukları için, bir galerinin rolü de sorgulanmaya başlanır. Sanatın malzemeden bağımsız olan varlığını göstermek için Happening denilen oluşumlar sergilerler. Bu oluşumlarda performans benzeri gösterilerle birden çok sanat türünün bir arada sergilenmesi amaçlanır (Marzona, 2016:571).

Maddi ürün yerine fikri destekleyen kavramsal sanat, Performans ve Arazi Sanatı'nı doğurur. Sanat yapmak artık kesinlikle galerilerle bağlantılı değildir ve birçok yeni sanat dışı ve sanat karşıtı tür ortaya çıkar. Bunlardan biri olan Fluxus, sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak, ölü sanattan arınmak, sanatta devrimci bir akım başlatmak gibi sloganlarla ortaya çıkar. Aslında Soyut Ekspresyonizm, Pop Art ve Kavramsal Sanat gibi Amerikan yaşamının tüketici zihniyetinin veya yaşamdan kopmuş entelektüel yaklaşımların ürünü olan sanat akımlarına karşı bir tepki olarak da görülebilecek olan bu akım, her türlü mevcut kabule karşı koyan tavrını yansıtmak isteyerek bir akım değil bir akış (fluxus) olarak kabul edilmek ister. Besteci John Cage'in (1912-1992) de yer aldığı bu oluşum, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülemez bir sanat anlayışıyla kaynakların tüketimine dur demek, bir meta haline

gelen sanat eserinin tüketimine son vermek için disiplinler arası bir yöntem izlediğini belirtir. Şairler, edebiyatçılar, müzisyenler, ressamalar, heykeltıraşlar ve tiyatrocuları bir araya getiren Fluxus festivalleri, uluslararası bir oluşum yaratır. Döneminde oldukça ses getiren bu hareket, geriye birçok sanat eserinden ziyade hala merakla dönüp bakılan bir ruh bırakır (Holzwarth, 2016:611).

20. Yüzyılın son on yılında, aynı anda var olan farklı sanat türlerini sınıflandırmaya çalışmak için Çağdaş Sanat (contemporary art) terimi kullanılmaya başlanır. Bu kafa karıştırıcı terim, 21. Yüzyılda görebildiğimiz tüm çeşitli sanat eserlerini de kapsayarak üretilmeye devam etmekle anlamını kaybetmektedir. Bu nedenle, günümüzde baskın olan sanatsal uygulamaları tanımlamak için çağdaş değil post-kavramsal teriminin de kullanıldığı görülür. Bu çalışmalar, kavramın sanatın çok önemli bir parçası olduğu fikrini yansıtıyor gibi görünse de estetik yönün onun ayrılmaz bir parçası olduğunu da kabul eder.

1.2.3. Müzikte Gelenekten Kopuş

20. Yüzyıl Klasik Batı Müziği'nin karmaşık ilişkilerin, olguların, olayların müziği olduğu söylenebilir. Bu sadece genel anlamda değil aynı zamanda her bir akım, hatta aynı akım içinde yer alan her bir besteci için söylenebilir. Hatta daha da ileri gidilerek, her bir bestecinin farklı zamanlarda yazdığı eserler için bile söylenebilir. Ayrıntılara bakınca tek bir eserin bile içinde çapraşık ilişkilerin bir arada var olduğunu görürüz. Bu durumun nedenleri, tamamıyla yüzyılın gerçekliği ve bu gerçekliğin sanatçının bilincinde yarattığı etkiyle ilgilidir.

20. Yüzyılın hızlı ve yoğun doğasının yaratıp geliştirdiği müzik de aynı çağ gibidir. Avrupa medeniyeti idealinin çöküşüyle beraber müzik de kendinden öncesini keskin biçimde terk etmiştir. Bunun yanında, teknolojinin gelişmesiyle beraber kopyalanabilen sanat sayesinde konser salonlarının izleyicisi de büyük oranda düşmüştür. Yüzyıl ortasından itibaren büyük savaşların sona ermesiyle normalleşmeye başlayan gündelik hayatta, popüler eğlence endüstrisinin yükselmesiyle ekonomik piyasa hareketlenmiş, opera gibi yüksek sanatların takipçileri küçük bir elit gruba indirgenmiştir. Geç 20. Yüzyılın kentlileşmiş ülkelerinde artık genel kültürü belirleyenler; sinema, radyo, televizyon ve pop müzik endüstrisidir. Bunun yanında, liberal ekonomik sistem içinde gerekli olan tüketici yelpazesinin geniş tutulabilmesi için kitlesel piyasa endüstrisinin hitap ettiği kamuoyuna, kendilerini elit

hissetmeleri ya da elit olanı daha çok satabilmek için yüksek kültür meraklılarının düşkün oldukları türler de pazara sunulmuştur. Örneğin Pavarotti'nin söylediği bir Puccini aryası 1990 Dünya Futbol Kupası tanıtımında kullanılmış veya Handel ve Bach'ın kısa temaları televizyon reklamlarında değişik bir tarzda ortaya çıkmıştır (Hobsbawm, 1996:509).

Bu yüzyıla kadar gelmiş olan geleneksel müzik anlayışına sahip tonal müzik bestecilerine ve teorisyenlerine göre, tonal bir eserden beklenen sadece üçlü aralıklardan türeyen ses perdeleri içermesidir. Belirli bir tonik saptanması, müzik ilerledikçe tonikle çelişen ve sonunda tekrar tonikle bağdaşan bir yapıya sahip olmasıdır. Akorların çok sayıda fonksiyonel yollarla merkez tonikle ilişkilendirildiği, oluşan disonans veya çözümlerin belli sınırlar içinde yerleştirildiği, önceden belirlenmiş bir ses hiyerarşisinin kullanılmasıdır. Bunlar gibi karakteristik özellikler geleneksel tonalitenin üst anlatısını belirler. Ancak 20. Yüzyıl başı bestecileri, fonksiyonel tonalitenin üst anlatısını sorgulamaya başlayarak onu yıkmaya kalkışırlar. Müziklerini başka türlü organize etmenin yollarını fark ederler. Tonalite yok olmaz ama artık bir kapsam ve varsayım olmaktan çıkar. Kullanılabilecek bir opsiyon haline gelir. Besteciler bir kez atonalite, modalite, egzotik aralıklar, politonalite, ses yığınları, tını gibi alanlarda keşifler yapınca geleneksel tonalite artık ön kabul olarak görülen bir bağlam olmaktan çıkar. Bu değişimin ilk işaretleri, Liszt'nin bazı geç dönem piyano eserleri, Busoni'nin bazı yazıları, Debussy'nin modaliteyle çalışması ve yapay gamlar üretmesi, Strauss'un iki tonlu besteleme eğilimi gibi örneklerde görülür (Mimaroğlu, 2006). Besteciler ve teorisyenler tamamıyla farkında olsun ya da olmasın, yeni bir tonalite anlayışının kendini göstermeye başladığını fark ederiz.

20. Yüzyıl başıyla beraber ortaya çıkan ulusçuluk akımının bir meyvesi olan Folklorizm, yüzyılın akışı içinde değişikliğe uğrayarak müziği etkileyen ve her ülkede hemen hemen aynı sürecin sonucunda ortaya çıkan besteleme yöntemlerindendir. Besteciler önceleri doğrudan halk ezgisini alıp çoksesli yapı içinde işlerler. Ardından aynı ezgileri belli belirsiz duyurup kendi deyişleriyle birleştirirler. Genelde her biri son evresinde folklorik duyulan, ancak kendi süzgecinde soyutladığı, kendi folklorunu yarattığı bir müziğe ulaşır. 20. Yüzyılda halk müziğinin gündeme gelmesi değişik nedenlerden kaynaklanır. Her şeyden önce halk arasında söylenip çalınan müzik gün geçtikçe ölmekte olduğundan, arşivlenip kaydedilerek canlı tutulması gerekmektedir. Ayrıca 20. yüzyılda sömürgeciliğin sona ermesiyle, ülkelerin kendi coğrafi sınırlarını

izimleri gibi bir kültür kimliği kazanmaları da söz konusudur. Her lke kendi ulusal özelliğini taşıyan müziği üretmelidir (İlyasoğlu, 2009).

Folklorizm, başta Bela Bartok (1881-1945) ve Zoltan Kodaly (1882-1967) gibi Macar besteciler olmak üzere Türkiye de dahil tüm Avrupa'yı etkisi altına alır. Bu kez halk müziği malzemesi daha bilimsel yöntemlerle işlenmektedir. Bartok ve Kodaly yüzlerce özgün halk ezgisini notaya geçirirler. Derleme alanları ise kendi ülkeleriyle sınırlı kalmayıp geniş bir çevreye yayılarak Macaristan, Romanya, Balkanlar, Türkiye, Cezayir ve İran'a dek uzanır. Bartok'un kendine özgü stilinden ortaya çıkan ilk rnleri, *Birinci Quartet'i* (1896) ve tek perdelik operası *Mavi Sakalın şatosu*'dur (1917). Kodaly ise büyük orkestra yapıtlarında rneğin *Tavuskuşu eşitlemeleri*'nde (1939) Macar folklorunu tüm görkemiyle duyurur. İngiltere'de Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Bartok benzeri sanat ve folklor birleşimleri sunar. Sonraki kuşaktan Benjamin Britten (1913-1976) ve Michael Tippett (1905-1998), yeni sanat anlayışlarıyla İngiliz folklorunu birleştirirler. Amerika'da yerlilerin, Kızılderili geleneğinin müziği kadar caz müziği de sanat müziğine girer. Aaron Copland (1900-1990), Roger Sessions (1896-1985), Randall Thompson (1899-1984), Samuel Barber (1910-1981), Ernest Bloch (1880-1959), Leonard Bernstein (1918-1990) ve Walter Piston (1894-1976), ağdaş Amerikan müziğinin kimliğini oluştururlar. Güney Amerika'da folklorizm Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Silvestre Revueltas (1899-1940), Alberto Ginastera (1916-1983) ve Carlos Chavez (1899-1978) gibi bestecilerle zenginleşir. ağın ikinci yarısında özellikle Avrupalı olmayan geleneklerin incelenmesi, pek çok besteciye esin sunar. Örneğin Afrika müziği, Hint, Çin, Endonezya ve Japon müzikleri gibi. Bartok stilindeki folklordan kaynaklanma, giderek daha değişik boyutlara ulaşır. Örneğin, Luciano Berio (1925-2003) ve Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dünyanın her köşesindeki folklora ilgi duymuşlardır. Berio, *Coro*'da (1976) müziksel ve şiirsel öğeleri, folklorik ezgilerdeki modal dil araştırmalarının sonucu ile birleştirir. Stockhausen, *Telemusik'te* (1966), önceden bestelenmiş bir yapıtın içine kayıt yoluyla halk müziği ekler (İlyasoğlu, 2009:241).

20. Yüzyıl sanatının önemli yeniliklerinden olan İtalya merkezli Futurizm akımı, müzik sanatını da etkilemiş ve yönlendirmiştir. Amaç, ağdaş makinelerin getirdiği hızlı devinimden kaynaklanan yeni yaşamın enerjik ve dinamik niteliklerini, canlı bir şekilde müziğe yansıtmaktır. Aynı zamanda ressam olan Luigi Russolo (1885-1947) fütürist müziğin nc bestecilerinden biri olarak tanınır. Her çeşit sesin müziksel bir

gereç olabileceğini ileri süren sanatçı, makine ve fabrika seslerinden, *Seslerin Sanatı* adını verdiği bir felsefe türetmiştir. Mekanik sesleri duyurmak için de orkestraya yeni çalgılar gerektiğini savunmuş, böylece oluşturduğu mekanik bir ses aygıtıyla patlama, kırılma, vızıltı gibi seslerin orkestra içinde yer almasını sağlamıştır.

Fütürist akıma aynı zamanda bruitisme (brütalizm) denmesi de Russolo'nun felsefesinden kaynaklanır. Böylece müzik tarihinde ilk kez gürültü ve uyumlu sesler arasındaki duvar yıkılmış olur. O tarihlerde brütalizm, gürültü sesi üreten araçların orkestra içinde yer alması anlamını taşımaktadır. 1914'te Russolo'nun Londra'da seslendirilen iki yapıtı, *Büyük Bir Kentin Uyanışı* ve *Otomobillerle Uçakların Buluşması* başlığını taşır. Böylece geleneksel orkestra çalgıları arasına yerleştirilen patlayıcı ses üreteçleri, gök gürültüsü yaratan aygıtlar, düdük, siren sesleri, bu dönemin enstrümanları arasına girer. Yine bu dönemde ortaya çıkan telarmonium, theremin ve ondes martenot da mekanik sesler üreten ve elektronik müziğe doğru yol alan ilk aygıtlardır.

Hem geleneğin gölgesinde kalmış eski müziğe hem de gelenekten uzak anlaşılmaz akımlara karşı ortaya çıkan Fransız Altıları (Les Six) grubu ise, Fransa'da Romantik müziği savunan Wagner hayranlarına, İzlenimcilik tutkunlarına ve müzikte karmaşık avangard yöntemlerin tümüne karşı çıkan bir grup besteciden oluşur. Amaç, daha yalın, içten, melodik, çocuksu, güleç bir müzik yapmaktır. Artık büyük salonlarda yorumlanacak geniş çaplı orkestra yapıtları yerine küçük müzikhollerde, fuarlarda, açık hava şenliklerinde çalınabilecek, küçük müzik toplulukları için yapıtlar yazılmaya başlanır. Savaş bunalımını yaşayan insanın karabasanına, ruhsal sorunlarını dile getiren müzik değil, tam tersine onu eğlendiren, oyalayan, neşelendiren müzik gereklidir. Müzik eleştirmeni Henri Collet'in isim babası olduğu Altılar'ın müzik dili Neoklasik eğiliminde ve Geç İzlenimci yapıdadır. Altılar'ın sözcülüğünü Fransız şair Jean Cocteau (1889-1963), yazarlığını Getrude Stein (1874-1946) yapar. Grupla birlikte sayılmasa da öncüleri Erik Satie (1866- 1925) olmuştur. Satie'nin *Parade* (1917) adlı bale yapıtı, Fransız Altıları'nın görüşüne ışık tutmuştur. Altılar'ın en önemli üyeleri, Darius Milhaud (1892-1974) ve Francis Poulenc'tir (1899-1963). Milhaud'nun *Dünyanın Yaratılışı* (*La Creation du Monde*) (1923), *Damdaki Öküz* (*Le Boeuf sur le Toit*) (1920) gibi yapıtları, gerçeküstücü bir anlayışla zamanın Dada akımına benzerler (İlyasoğlu, 2009). Fransız Altıları'nın diğer üç üyesinden Georges Auric (1899-1983)

film müzikleriyle ünlenmiş, tek kadın üyesi Germaine Tailleferre (1892-1983) ile Louis Durey (1888-1979) ise grubun felsefesinden en çabuk ayrılanlar olmuştur.

Dönemin en baskın sanat akımlarından olan Ekspresyonizm, elbette müzikte de kendini gösterir. Oldukça uzun süre devam eden bu akım, yüzyıl içinde çeşitli şekillerde çeşitli sanatçılar tarafından sıklıkla takip edilen stillerdendir. Müzikte ekspresyonist stil, 19. Yüzyılın sonundan başlayarak Debussy'nin uyumsuz akorları kullanışı, Richard Strauss'un tonalitenin sınırlarını zorlayan girişimlerinin ardından Schönberg'in tonal sistemin zincirlerini kırması olarak karşımıza çıkar. Bazı yazarlara göre müzikteki ekspresyonizm, sanattaki empresyonizmin abartılmış biçimidir. Bazılarına göre ise geleneksel kurallı müziğe karşı çıkan Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Ernst Krenek gibi besteciler grubunu kapsamak amacıyla kullanılır. Ekspresyonist olan bir müziğin varlığını kabul etmeyen bazı eleştirmenler, Batı geleneğinde müziğin zaten anlatımcı olmaya yönelmiş olduğunu, bütün sorunun bu anlatımcılığın derecesi olduğunu ileri sürerler (Richard, 1991).

1910-1925 yılları arasında müzisyenlerin hiçbirisi ekspresyonist olduğunu söylememiştir. Sadece biri, Vladimir Vogel, piyano için yazdığı parçalara bu başlığı koymuştur. Ancak müzik tarihçisi Richard'a göre müzikte ekspresyonizm vardır ve en önemli özelliği, çok daha içtenlikli bir anlatıma varabilmek için bestecinin kendini kurallardan özgür kılmasının, en içten duygularını biçimlendirebilmesinin gerekliliğidir. Ona göre müzikteki ekspresyonizmi belirleyen en kesin yol, tonalitenin sınırlarına uzanan ya da geleneksel müziğe karşı çıkan haykırıştır. Birçok teknik özellikler de bundan çıkar; yeni uyumsuzluklar, son kertede gergin akorlar, orkestranın bütün yükünü boşaltışı, tek tek çalgıların olanaklarının en uç noktalarını zorlayan tınılar, ne olduğu belli olmayan aralıklar, ritmik kaynaşmalar (Richard, 1991:245).

Richard'a göre anlatımdaki yoğunluğun müzikteki ekspresyonizmin yeterli bir ölçütü olduğu kabul edilirse, ekspresyonizmi romantizmin devamı olarak düşünmemiz gerekir. Süregelen bu çizgi 20. Yüzyılın başında Gustav Mahler, Max Reger ve daha sonra II. Viyana Okulu olarak anılan Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg'le devam etmiştir. Yazara göre son üç besteci psikolojik bir gerginlikten, içsel bir atılımdan ortaya çıkardıkları ifadeyi müziksel zaman ile ortaya koymayı başarmışlardır. Geleneksel armoni kurallarını kendi derin duygularını anlatmak için

yadsımışlardır. İçlerindeki düşü, saf ve içten gelen biçimde ortaya koymada, onlara yardımcı olamayacak bir ton sistemini kabul etmemişlerdir (Richard, 1991:246).

II. Viyana Okulu'nun kurucu bestecisi Arnold Schönberg, yüzyıl başı bestecileri içinde fonksiyonel tonalitenin üst anlatısını en çok sorgulayan bestecidir. Birçok teorist ve besteci Schönberg'in yarattığı Serial Müzik⁴ prensibini derinlemesine incelemiştir. Ve böylece bir yandan da serial müzik prensibinin sınırlılığını göstermiş olurlar. Bu prensip sonraki bazı besteciler tarafından kabul edilip uygulanır ancak bu besteciler yüksek bir sayıya ulaşmaz. Bugünün bestecilerinin çoğu serial prensipten etkilenmiştir ancak sadece birkaçı serialist olarak nitelenebilir. Schönberg On İki Ton Sistemi'ni gelecek yüzyılda Alman müziğinin hegemonyasını sağlamak için en azından bir garantör gibi görmüşse de bazı teorisyenlere göre serial sistem müziğin içindeki kaçınılmaz evrim aşamalarından biridir ancak hiçbir zaman yaygınlaşması mümkün değildir. Schönberg hiçbir zaman üst anlatı terimini kullanmamış olsa da ve serial sistemle tonalitedeki gibi bir bütünlüğü yeniden ama başka biçimde sağlamış olduğunu belirtmese de ortaya çıkan ve sorgulanması gereken yine bu bağlam olmuştur. Schönberg tonaliteye kafa tutarken bir yandan da müzikal bütünlüğü sahiplenir. Bunun sonucunda postmodern besteciler için diğer bir adım, müzikal bütünlüğün yaygın kabulünü reddetmek olur. Bunun yerine müzikal bütünlük, müzikte bir bağlam değil müziği yaratmak, analiz etmek veya dinlemek için kullanılan veya reddedilen bir strateji olarak kabul edilir (Kramer, 2016:63).

Almanya ve Avusturya'da, 1933-1945 yılları arasında, Nazizmin baskıcı politikası bestecileri yeni müzik akımlarından uzak tuttuğu için müzik yaşamı o dönemde donmuştur. Hitler rejimi, sanat eserlerini sıkı şekilde denetlemekte ve sansürlemektedir. Öyle ki bazı eserlerin bestelendiklerinden on yıllar sonra sahnelendikleri bile görülür. Buna rağmen baskı altındaki Alman müzikseverler, yabancı radyo istasyonlarını gizlice dinleyerek çağdaş eserlerden büsbütün yoksun kalmamaya çalışırlar. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Almanya'nın büyük konser salonlarındaki programlarda Stravinsky, Hindemith ve Bartok adlarına sık sık

⁴Yalnızca bir bestenin önemli bir bölümü için tekrarlanan dizisel kalıba dayalı müzik. İlk başta, bazı Ortaçağ bestecileri, hangi melodiye ait olursa olsun birçok kez tekrarlanan farklı bir ritmik kalıp olan eş ritimli seri müzik yazarlar. 20. Yüzyıl öncesi bir dizisellik örneği, çoğunlukla bir kompozisyonun bas vokal veya enstrümantal bölümlerinde tekrarlanan bir armoni veya melodi kalıbı olan sestir. 20. Yüzyılın başından itibaren seriyalizm terimi genellikle on iki tonlu müzik yerine kullanılır.

rastlanmaya başlanırken, Darmstadt Müzik Okulu'nda yüzyıl başının modernist bestecisi Schönberg yeniden keşfedilir ve adı genç müzisyenlerin ilgi ve heyecanının konusu haline gelir. Darmstadt Okulu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, *sanat sanat içindir* görüşünü benimseyerek müziğin siyasal ve toplumsal hizmetine son vermeyi kararlaştıran, böylece uluslar üstü bir arayışa giren müzik hareketidir. 1946'da Almanya'nın Darmstadt kentinde kurulan Uluslararası Yeni Müzik Yaz Okulu bu ilkelerin barınağı haline gelir. Bu hareket, 20. Yüzyıl bestecilerinin, müzisyenlerinin ve müzikoloji uzmanlarının konferansları ve konserleriyle başlatılmıştır. Okulun öğrencileri arasında Almanya'dan Stockhausen, Zimmermann ve Mauricio Kagel (1931-2008), İtalya'dan Luigi Nono (1924-1990), Berio ve Sylvano Busotti (1931-2021), Fransa'dan ise Pierre Boulez (1925-2016) en ünlüleri olmuştur. Tümü Schönberg'in müziğini çalışmışlar ve daha öteye götürerek kendilerine kısa ve yoğun anlatımıyla serializmi ilke edinmişlerdir (İlyasoğlu, 2009:276). Boulez'in *İkinci Piyano Sonatı* (1948) ve *Ustasız Çekiç* (1955) adlı yapıtları, Stockhausen'in çok katmanlı eserleri, Berio'nun *Daireler*'i (1960), Nono'nun *Il Canto Sospeso* (1956) adlı kantatı, böylesi matematiksel hesaplarla müziğin birleşimi olan, tümel diziselliğe dayalıdır. Zaman içinde Darmstadt Okulu ilkelerinin baskıcı olduğu, yenilik adına müziği zorlayıcı ve anlaşılmayan bir karakter taşıdığı düşünülerek izleyicileri tarafından dahi eleştirilmiştir.

Amerika'da 1950'lerdeki atılımlarıyla postmodernizmin müzikteki öncüsü kabul edilen John Cage (1912-1992), müziğinde Zen Budizm'den ve onun meditatif geleneğinden yararlanır. "*Bütün sesler ve hatta sessizlik de temelde müziktir*" diyen Cage, *4'33"* (1952) adlı eserinde sessizliği, etraftan gelen dağınık sesleri ve hatta yorumcunun kalp atışlarının minimal seslerini yansıtır (İlyasoğlu, 2009). Bunun yanında, Cage'in Black Mountain Koleji'nde denediği olaylar, yıllar sonra Happening olarak adlandırılır. Rastlamsal yöntemden kaynaklanan Happening, çevre tiyatrosunda çeşitli sanat dalları ve müziğin, ışık, ses ve devinimin aynı anda yorumlandığı bir tür olaydır. Cage, çepeçevre hoparlörlerle donatılmış bir salonda, Merce Cunningham'ın (1919-2009) danslarıyla, Charles Olson (1910-1970) ve M.C. Richards'ın (1916-1999) şiirleriyle, piyanist David Tudor'un (1926-1996) canlı müzikle katıldığı ve bir dia gösterisinin yer aldığı bir ortam yaratmıştır.

Happening tanımını ressam Alan Kaprow (1927-2006) ilk kez 1959'da ortaya atar. Doğaçlama temeline dayalı, hiçbir zaman orkestra yazısına dökülmemiş, o anda yaşanan yorumlardan oluşur. Daha önce Berio'nun, yalnızca müzik tarihinin değişik stillerinden derlediği kolaj yöntemi, bu kez müziğin sınırlarını aşarak heykel, ses, projeksiyon, metin ve izleyicinin de katılımıyla gerçekleşir. Happening'de tüm sanatların ve izleyicinin de yer alması ile farklı kapsamların kolaj yoluyla birleşmesi fikri doğmuştur. Sanat dalları arasında bir kolaj oluşturmak postmodernist bir yöntem olarak, sanatın bütünleşmesi, disiplinlerin birbiriyle alışverişi açısından yeni boyutlar getirir. Happening gösterileri daha sonra 1980 ve 1990'lı yıllarda tüm sanat dallarının birleştiği Performans Sanatı türüne dönüşür (İlyasoğlu, 2009).

ABD'de ortaya çıkan diğer bir akım olan Fluxus, 1960'larda ortaya çıkan, sanat dünyasında geleneği sarsan, imgelemi oldukça zorlayan bir akımdır. Litvanyalı mimar George Maciunas (1931-1978), John Cage ve çevresi, etkinlikleri için fluxus (akışkan) deyimini kullanır. Önceleri müzik ve tiyatronun birleşmesinden kaynaklanmış, zamanla her türlü sesin müzik sayılabildiği, en ufak devinimden yansıyan sesin bile özenle çerçevelenip sunulduğu bir akım haline dönüşmüştür. Bu akımda, George Brecht'in (1926-2008) öncülüğünde, Terry Riley (d. 1935), Bill Fontana (d. 1947) ve az da olsa Ligeti'nin katkıları vardır. Çağlar boyunca müzik olarak adlandırılan sesler bir yana bırakılır ve su damlacıklarının fıçıya dolma sesi, kum dolu kaba yerleştirilen mikrofonlarla kum tanelerinin kımıltısından duyulan ses, kalemin içine yerleştirilen mikrofondan kalemin çizgi çizme sesi gibi müzik dışındaki minimal seslerin felsefesi araştırılır. Fluxus, müzik sanatında sonraki kuşağın minimal müziğine ve ses sanatı çalışmalarına bir hazırlık aşamasıdır (İlyasoğlu, 2009).

Amerika'da doğup gelişen Minimalizm akımı, çağın başından beri Avrupa'da egemen olan yeni müziğin avangard karmaşıklığına karşı postmodernist bir tepki olarak doğmuştur. Temel ilkesi, sürekli yinelenen müzik tümcesinin ya da kısa motifler içinde tonalite ve ritmin belli belirsiz, ağır ağır değişime girmesini öngörür. 1970'li yıllarda Batılı besteciler esin kaynaklarını Batı'nın dışındaki ülkelerde aramaya başlarlar. Uzakdoğu, Japonya, Bali, Endonezya, Hindistan ve Afrika müziklerine büyük bir ilgi duyulur. Bu toplumların özgün müziği, çalgıları, ritimleri ve biçimleriyle Batı müziğine yeni sesler getirir. Minimalizmin de kaynağını bulduğu noktalar, Asya müziğindeki tekdüze yineleme örnekleri, Uzakdoğu'nun gizemli ezgileri ve Afrika'nın

ritimsel çeşitliliğidir. Minimalist besteci, melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısını bir yana bırakıp tekdüze bir ortam ve meditatif bir müzik yaratmak peşindedir (İlyasoğlu, 2009:289). Riley, Steve Reich (d. 1936), Philip Glass (d. 1937) ve John Adams (d. 1947), minimal müziğin yineleme özelliğini deneysel bir basamak olarak kullanıp bu yoldan yine işlevsel armoniyi ve geleneksel tonalite yapısını canlandırmaya koyulmuşlardır.

Diğer bir yenilik olan Rastlamsal Müzik ise, Minimalist müzikten türeyerek öne çıkar. György Ligeti'nin mikropolifoni yöntemiyle bestelediği, *Atmospheres* (1962) adlı orkestra yapıtında, *Requiem'de* (1965), öylesine karmaşık ve etkin bir doku yaratılır ki müzik tümüyle algılanamaz hale gelir. Minimalistlerin yineleyerek, bıkmadan usanmadan aynı ritim içinde aynı motifi çalarak yürüttükleri müzikten geliştirilen bu tarzda ayrıntılar anlaşılmaz hale getirilmeye çalışılır. Sonuçta kulağın seçtiği, kendi içinde bağdaştırdığı hatta var olmayan sesleri de eklediği bir birleşim ortaya çıkar. Sonradan Steve Reich da bu yanıltıcı algılama yöntemini müziğinde duyurmuştur.

20. yüzyılın sonunda görülen akımlardan biri de Eklektisizm'dir. Bu akım, aynı zamanda Polystilizm adıyla George Rochberg (1918-2005), Alfred Schnittke (1934-1998), Sofia Gubaidulina (d. 1931) gibi bestecileri etkisi altına alır. Polystilizm, postmodern çerçevenin bir alt kolu olarak kabul edilir. Değişik biçemlerin ve değişik deyişlerin, yeni çalgı birleşimleriyle, elektronik ortamlarla, hatta popüler kültürle birleşerek, Batılı olmayan kültürlerle de uzanarak, müziği film, video gibi görsellikle besleyerek ortaya çıkan bir akımdır (İlyasoğlu, 2009).

Bunun yanında, müzikteki kişiselliğe dönüş, özneliği yeniden inşa etmek adına Almanya'da 1980'lerde New Simplicity (Yeni Yalınlık) olarak başlatılan bir diğer akım, yeni bir duyarlılık ve içsellikle, yitirilen romantik tonaliteyi aramaya koyulur. Wolfgang Rihm (d. 1952), bu akımın başlıca temsilcilerinden sayılır. Henryk Gorecki (1933-2010), bu özelliklere hemen her yapıtında yer verir. John Tavener'in (1944-2013) *Veil of the Temple* adlı çalışması da aynı arayışlar içindedir. Ancak bir süre sonra New Simplicity karşısı olarak New Complexity (Yeni Karmaşıklık) ortaya çıkar. Bu akımın temsilcilerinden biri İskoç besteci James Dillon'dır (d. 1950). Yeni Karmaşıklık, bir bakıma İkinci Dünya Savaşı sonunda kurulan Darmstadt Okulu'nun 2000'li yıllara taşınan karakteridir (İlyasoğlu, 2009).

Neoromantizm akımı ise, 2000'li yılların başında bütün deneysel akımların karşıtı olarak doğan en bellibaşlı akım olarak belirir. Uzun müzik cümleleriyle tonal müziğe, romantik duygulara yeniden dönüş olarak değerlendirilir. Ancak bunun da yine yepyeni bir dil olduğunu vurgulamamız gerekir. Ne de olsa 19. Yüzyıl Romantizmi'nin üstünden yüz yıldan fazla zaman geçmiş, onca toplumsal kargaşa, onca teknolojik gelişme yaşanmış ve bunların sonucunda yeni bir romantizm anlayışına kapıları açmıştır. John Corigliano (d. 1938), George Rochberg (1918-2005) ve özellikle Krzysztof Penderecki (1933-2020), Neoromantizmin günümüzdeki başlıca temsilcileridir (İlyasoğlu, 2009:282).

Görüldüğü üzere 20. Yüzyılda oldukça fazla sayıda akımın ve bu akımların temelinde yatan fikirlerin zenginliği söz konusudur. Teknik açıdan bir özetleme yaparsak; yüzyılın erken dönemlerinde, müziğin gösterdiği eğilimlerin başında tonal armoninin majör ve minör gamlar yerine, daha çok pentatonik dizilerin, kilise makamlarının, doğu makamlarının, antik modların tercih edilmesi gelir. Müzik dili ve grameri yenilenir, bir yapıtta bir tek tonalite kullanmak yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulur, bununla yetinilmeyip tonalite düzeninden ayrılır ve on iki tonun tamamının bulunduğu kromatik dizide bütün tonların eş değer olmasından yola çıkılarak tondışı / tonsuz (atonal) ezgi kavramına ulaşılır. Hatta ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenir. Yüzyıl ilerledikçe, tonal armoninin tonik ve dominant gibi öğeleri tamamen terkedilir ve tonal yönleme göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilir. Tonaliteden ayrılınması sonucunda da armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar geçerliliğini yitirir. Ritim, geleneksel kullanımda olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öğe durumundan çıkarılır, önemli bir anlatım aracı haline gelir ve çok ritimlilik öne çıkar. Aksak tartımlar, ostinato (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve senkop (gecikme ya da öncellemeye ilişkin vurgu) çokça kullanılır. Ölçü çizgilerine gerek bile görülmediği olur. Tüm bu teknik değişimlerin yanı sıra her bir çalgının ses kapasitesi, sesle ilgili özellikleri (renk, tını), diğer çalgılar ve insan sesiyle olan ilişkileri yeniden keşfedilir. Varolan tüm ses kaynaklarının kullanıldığı, hatta ses ve sessizlik dışında görsel ve performatif sanatların da dahil olduğu yepyeni bir müzik ortaya çıkmış olur (Mimaroğlu, 2006).

1.2.4. Çağdaş Operanın Doğuşu ve Gelişimi

Müziğin temel kuralları zayıflamaya başlayınca, operanın varlığını destekleyen bazı ilkeler de kaçınılmaz olarak sarsılmaya başlar. Bazı besteciler, müzik, sözler ve aktardıkları drama arasındaki ortak yaşamsal ilişkinin önceki üç yüz yıldakiyle hemen hemen aynı olduğu operalar yazmaya devam etseler de diğerleri dramatik yapı hakkındaki temel varsayımları ve müziğin yaratımını yeniden gözden geçirme fırsatını yakalarlar. Elbette 20. Yüzyıl operasının ilk dönemlerinde gözlenen yapı kendinden önce zirveye çıkmış olan geleneksel ve çoğunlukla Geç-Romantik özellikler gösteren 19. Yüzyıl operasının etkisi altında gelişme göstermiştir. Bu etki en çok İtalya'da doğup gelişen, opera sanatının gelmiş geçmiş en baskın akımlarından olan ve bugün dünya çapında sahnelenen çoğu eseri içine alan Verismo akımının etkisidir. Bu akıma dahil olan besteciler operanın konusu ve librettosunda edebiyatın gerçekçiliğini örnek alır. Böylece romantik olmayan bir dünyada, olayları ve kişileri idealize etmekten uzak, toplumsal olayları yansıtmayı fotoğraf makinasının işleviyle bir tutan, gerçekçi bir opera anlayışı doğar (Say, 2003). Verismo'nun başlıca iki temsilcisi olan Pietro Mascagni (1863-1945) ve Ruggiero Leoncavallo'nun (1858-1919) *Cavalleria Rusticana* (1890) ve *I Pagliacci* (1892) eserleri tek perdelik kısa iki opera olarak genellikle birlikte sahnelenir. Bu iki benzer yapıt İtalyan Verismo akımının baş yapıtları kabul edilir. Verismo akımının son bestecilerinden olan Giacomo Puccini (1858-1924) ise akımın gücünü ispatlarcasına, 20. Yüzyılın ilk on yılına da etki ederek operada izleyicisi en bol olan bestecilerdendir. 20. Yüzyılda eserler vermiş olsa da onun müziği çoğunlukla 19. Yüzyıldaki romantizme dayanır. Geleneksel operanın devam etmesini sağlayıp kitleleri konfor alanında tutarak onlara alıştığı ve sevdiği operayı sunmaya devam etmiştir.

20. Yüzyıl müzikte neredeyse bütün akımların çarpışması olarak nitelendirildiğinde yüzyıl başındaki operanın yüksek sanatsal karakterinin yanında eğlence dünyasının merkezi olarak da konumlandığını söyleyebiliriz. 19. Yüzyıldan beri gelen bir eğlence kültürü olarak sahne sanatlarının en rağbet göreni müzikli oyunlardır ve dönemin operası bu müzikli oyunlarla kaynaşmış bir görünümündedir. Aslında tam olarak opera özellikleri taşımasa da onun basitleştirilmiş hali olan bu tür, Avrupa başta olmak üzere Batı dünyasının eğlencesi ve günlük tükettiği sanat olarak önemli bir yere sahiptir. Müzik sanatında küçük ölçüde eser ya da küçük çapta opera anlamlarına gelen, Fransızca *musiquette* (müziket), İtalyanca *operetta* olarak

terminolojide yer etmiş olan operet; neşeli yönü ağır basan, diyalog, şarkı ve dans gibi unsurları içeren oyunlar olarak nitelenir. Daha çok günlük hayatı, aşk serüvenlerini, hafif ve esprili konuşmaları, sevilen ve kolay öğrenilen şarkı ve melodileri içine alan operetlerde dansın önemi büyüktür. Olayın geçtiği zaman ve yerle ilgili olan dans türlerini besteci dilediği gibi seçip değerlendirir. Örneğin, Paris’de Jacques Offenbach (1819-1880), eserleri için cancan ve galop danslarını tercih eder. Buna karşılık Viyana’da Johann Strauss (1825-1899) vals, polkayı, mazurkayı, Paul Lincke (1866-1946) marşı, Emmerich Kalman (1882-1953) bir Macar dansı olan çardaşı, Jean Gilbert (1879-1942) ise fokstrotu kullanır. Günümüzde operet başlığı ile oynanan müzikal sahne eserleri, ilk olarak 19. Yüzyılın ortalarına doğru Paris’de oluşup gelişmeye başlar, aynı yüzyılın ikinci yarısında özellikle Paris ve Viyana gibi iki önemli sanat merkezinde gerçek izleyicisini bulur. Birinci Dünya Savaşı’ndan kısa süre önce 1913’te Berlin’de, sonra da New York’ta en parlak seviyeye ulaşan operet sanatı, Amerika’da uyandırdığı geniş ilgiyle 1920’lerden bu yana biraz daha değişik bir operet türü olan müzikal isimli oyuna dönüşür (Altar, 1993).

Yüzyıl başında ABD’de, eğlence hedefli sahne müziğinin en bilinen eserini besteci George Gershwin (1898-1937) yaratır. Bazılarının büyük Amerikan operası dedikleri *Porgy and Bess* (1935) isimli bu eseri yaratmak için basit şarkıları caz ve klasik müzikle harmanlar. Yüzyıl başında Avrupa’da ortaya çıkan modern avangard operanın karşısına dikilen bu tür, Amerikan halkını tekrar opera evlerine doldurur. Gershwin opera besteleme deneyimine 1922’de vodvil operası *Blue Monday Blues* ile ilk ciddi girişini yapmıştır. Harlem’de 135. Cadde’de geçen bu kısa ve tek oyunculu eser, düşmanını vuran bir kadından bahseder. Bu eserde arylar bilinen Gershwin melodilerinin canlılığından yoksundur ve Avrupa operetinin, Yahudi Müzikal Tiyatrosu’nun ve *Cook’s In Dahomey* gibi siyahi müzikallerin gelenekleri arasında garip bir karışımdır. Kendisi bir beyaz olmasına rağmen siyahi müziğin etkisiyle besteler yapan Gershwin’in isteğiyle beyaz şarkıcılar siyaha boyanmış suratlarla performans sergilerler ve Paul Whiteman’ın (1890-1967) yönetimindeki caz orkestrası otantik Harlem müziğini yaratır. Ama Gershwin ilerledikçe opera tarzında zengin vokal hatları ve blues müziğini taklit eden ritmiyle, esnek melodik çizgilerle başka deneyler yapar. En sonunda Metropolitan Operası yönetim kurulu başkanı ve caz kültürünün savunucusu Otto Kahn (1867-1934), onu Metropolitan Operası için bir grand caz opera yazmaya teşvik eder. Bu örneklerin kazandırdığı yetiyle Gershwin, opera ve müzikal tiyatro arasında bir yerde duran *Porgy and Bess*’in prömiyerini 1935’te yapar.

Opera, Dubose Heyward'ın (1885-1940) kurgusal siyah yerleşim bölgesinde geçen bir romanına dayanır. Gerswhin *Porgy and Bess*'i halk operası olarak adlandırır ve yerel konuşmayı da kullanarak benzersiz bir karışım yaratır. Broadway müzikallerindeki şarkılar ile Avrupa'nın yeni operası *Wozzeck* tarzındaki vokal-senfoni arasında yer alan bir ürün ortaya çıkar. Gershwin'in bu operası, *Summertime*, *It Ain't For Necessarily So* ve *I Got Plenty o 'Nuttin* dahil olmak üzere birçok sevilen şarkı ortaya çıkarır ve bunlar hızla popüler hale gelerek sayısız caz ve pop müzisyeni tarafından bugün bile sıkça seslendirilir (Ross, 2007:105).

Erken 20. Yüzyılda opera sanatı oldukça geniş bir farklılık ve değişim alanını içinde bulundurur. Geleneksel eğlence yaşamının bir parçası olan operetlerden, günlük olayları işleyen gerçekçi operalara, ekspresyonist bir tavırla toplumsal tabulara isyan eden avangard sahne gösterilerinden dünya sahnelerinde kabul görmüş baş yapıtlara kadar birçok örneği içinde barındıran bir dönem söz konusudur. Sanat müziğinin ve operanın halkçı ve seçkin kategorileri şeklinde ortaya çıkan bu kutuplaşması, birçok 19. Yüzyıl müzisyeni tarafından da daha o zaman hissedilmiştir. Hatta Rusya'da bile hissedilen bu durum, Pyotr İlyiç Çaykovski'nin (1840-1893) iş vereni Mme von Meck'e yazdığı mektuplarında canlı bir şekilde ifade edilir. Kendi ifadesiyle Çaykovski, iyi bir konservatuar eğitiminin sonunda mutlak müziği tüm sanatların en yüksek biçimi olarak kabul etmek üzere eğitilmiştir. Ona göre, o zamanlar senfonik müzik ve oda müziği çeşitleri opera sanatı ve türevlerinden çok daha yüksek bir yerde durmaktadır. Ancak yine de kendini zamanın yöneliminden ayrı tutamaz ve opera yazmaya başlar. En sonunda, kendisini öncelikle bir opera bestecisi olarak görmeye başlar. Çünkü artık ona göre:

“...opera ve sadece opera sizi insanlara yaklaştırır, sizi halkla müttefik yapar, başta sizi yalnızca ayrı küçük çevrelerin mülkü yapar ama şansınız varsa tüm ulusa mal olursunuz” (Taruskin, 2010:97).

Hatta o dönemler için Çaykovski "*Kendini opera yazmaktan alıkoymak bir tür kahramanlıktır*" diyecek kadar ileri gitmiş, operanın belki de en önde gelen, tercih edilen müzik olduğunu belirtmiştir. İşte 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başında opera bu denli popüler, büyük halk kitleleri tarafından izlenen ve onları etkileyen bir sanattır.

1.2.4.1. 20. Yüzyıl Başında Modern Opera

Modern sosyolojinin kurucusu olan Max Weber, *Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri* (1911) adlı eserinde, Batı'da kapitalizmin yükselişini temellendirirken kullandığı rasyonalizasyon teorisinde, tanımlayıcı örneklerden biri olarak Batı müziğinin gelişim ve standardizasyonunu ele alır. Bu çerçevede, müziğin rasyonelleşmesinin iki önemli yönü vardır. Bunlardan birincisi, modern müzik notasyonunun gelişmesi, ikincisi ise, modern enstrümanların gelişmesi ve standartlaşmasıdır. Weber'e göre yazılmış notaların ve müzik aletlerinin standartlaşması, örgütlenmiş bir toplumun ürünüdür ve rasyonelleşmenin sonucudur. Örgütlenmiş toplumda müziğin biçimi ve anlamı değişir. Müziğin rasyonelleşmesi yeni bir pazar oluşturur, müzisyenler ve besteciler daha iyi ve daha karmaşık bir müzik üretme çabasına girerler (Turley, 2001: 638-639).

Müzik sosyolojisi üzerine eserler veren diğer düşünürlerden Theodor Adorno ve Max Horkheimer, Weber'in müziğe ilişkin bu yaklaşımını müzik sosyolojisine esas anlamını kazandıran unsur olarak değerlendirirler. Çünkü Weber müziğin sadece estetik yönü ve bunun toplumsal bağlamları arasındaki etkileşimi ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda, müziğin gökten indiği ya da onun rasyonel ve eleştirel çağrışımlardan bağımsız olduğu şeklindeki yaygın inanış ve görüşlerin de bilimsel olarak önünü keser. Weber ayrıca, içselliğin sesi olan müziği ve müzik yoluyla biçimlenen her tür etkinliği, mantığa büründürerek insan ilişkileri üzerinden açıklığa kavuşturur (Esgin, 2012: 162-163).

Bu açıdan bakıldığında, sanatçı, imgesel ve simgesel dinamiklerle toplumsal dinamiklerin biçimlendirdiği, diyalektik bir ilişki içerisinde. Sanat eseri ise bu diyalektiğin en somut ifadesi olarak ortaya çıkar. Bu nedenle bir müzik eseri, ne tamamen müzikal alanlara ait bir varlıktır ne de salt toplumsal bir üründür. Sanatçının emeği aynı zamanda toplumsal bir emek olduğundan toplumsal olan da kendini bu sanat çalışmasında ortaya çıkarır. Müzik sosyolojisi üzerine yukarıda yapılan tespitler, modern müziğin ve dolayısıyla modern operanın kimliğine dair en temel bilgileri verir. Çağın en baskın felsefesi olan modernizm, operada da rasyonelliğin, bilginin, ilerleme idealinin ve dahası sanatçının eserlerini karakterinin bir dışavurumu olarak yansıtmalarının yollarını açar.

Geleneksel operadan kopmaya başlamış ve modern müziğin etkisinin hissedildiği 20. Yüzyıl'ın yeni operasına değinmek için Wagner operasının etkisinde besteler yapan Richard Strauss'la (1864-1949) başlamak yanlış olmayacaktır. Ancak, Strauss'tan bile önce Fransa'da, Claude Debussy'nin (1862-1918) *Pelléas et Mélisande* operasının 1902 prömiyeri ile hafif bir müzikal deprem hissedilmiştir. İzlenimcilik akımına dahil edilen bu opera, modern operanın sinyalini veren ilk eserlerdendir. İzlenimci müzik ezgiyi, biçimi, polifonik dokuyu ve uyumlu bağları kaldırır. Bunun yerine, aralarında bağ olmayan uyumun düşsel, pırıltılı oyununu, yarı ışıklı yarı gölgeli renkleri getirir. Müzikte izlenimcilik, resim sanatındaki ışıktan gölgeye, ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü bilinçle yansıtır. İzlenimci müzikte ritim ve ölçü belirsizliğe eğilim gösterir. İncelikli, uçucu, yumuşak tınılara yer verilir. İzlenimci akımın ayırt edici bir özelliği de sınırlama ve sadeleştirmedir. Resimde bazı bölümlerin atlanarak yapılması, hikâyeye yer verilmemesi gibi durumlar, izlenimci müzikte orkestranın küçültülmesi, madeni üflemeli çalgılardan kaçınılması, tahta üflemelilerle yetinilmesi, çok kısa cümleli yatay çizgiler kullanılması, tını dolgunluğuna değil tını saflığına yönelmesi şeklinde kendini gösterir. Resimdeki bazı ayrıntıları atlama eğilimi, izlenimci müzikte sessizlik ya da sıçrama ile kendine karşılık bulur. İzlenimci müzik hikâyeci değildir, tekrarlardan kaçınır, özetçidir, yalındır, saflıktan yanadır. Müziğin gelenekselden kopmasının 20. Yüzyılda ilk kez gözlemlendiği akımlardan olan izlenimci müziğin temsilcilerinden olan Debussy, yenilikler icat ederek değil, geleneksel süsleri bırakıp sadeleştirerek operanın çehresini değiştirmeye girişir. Sessizliği bir ifade aracı olarak kullanmayı savunur ve operada şarkı söylemenin çok baskın hale geldiğini, bunun da operayı hantallaştırdığını şöyle dile getirir:

“Besteciler tını ayrışımını bilmiyorlar. Tınının saflığını unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, üçledi. Bunların en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tınının öz rengini ve saflığını korumaya çalışıyorum” (Say, 2003: s.454-456).

Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir. 20. Yüzyıl müziğinde büyük yer kaplamaya başlayan gerilimli titreşimler, bazen müzikal yapının sadeliğine, diğer zamanlarda da metafizik bir

görüşün aşırılığına eşlik eder. Bu yüzden İzlenimci akım dönemin abartılmış duyusal estetizminden kurtulmaya çalışır (Hauser, 1984: 405). Her ne kadar İzlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumu ortaya çıkarma çabasıyla doğmuş olsa da dönemin kültürüne ilk kez doğrudan eleştiri sunan sanat İzlenimcilik değil, onun sonrasında gelen sanat olacaktır. Debussy'nin farklı yaklaşımı, operada gerçekleşecek olan değişimi hissettirmektedir ancak asıl değişim 20. Yüzyıl başında Strauss'un *Salome* (1905) ve *Elektra* (1909) operalarıyla yöneldiği *ekspresyonist* operanın yükselişe geçmesiyle başlar.

Büyük romantik Wagner'in operadaki mirasını devralarak görkemli bir armoni ve çalgısal tını ustalığıyla Geç-Romantizmin büyük temsilcisi sayılan Richard Strauss, kendi kuşağından sonraki akımlara da şahit olan, Geç-Romantizmin sınırlarını kimi yapıtlarında aşarak natüralizme ve izlenimciliğe de eğilim gösteren bir bestecidir. 1909 yılında ilk kez sahnelenen *Elektra* adlı operasında ise ekspresyonizme yönelir. Ancak bestecinin bu tip eğilimleri onun genelde bir Geç-Romantik olduğu gerçeğini değiştirmez. Besteciliğinin ilk yıllarında Liszt ve Wagner'in müziğine yakınlık duyan besteci, daha çok Liszt çizgisini izleyerek belirli konuları olan senfonik şiirler yazar. İkinci dönemin başyapıtları ise genelde operalardır. Strauss, operalarına Wagner'in leitmotiv tekniğiyle başlar ve zamanla kendi kimliğini bulur. Wagner'den etkilenmesine rağmen daha da zengin ve çarpıcı orkestrasyonlara sahip operalar bestelemiş, genellikle uyumsuz armoniler kullanarak mizahı veya dramayı vurgulamak için tonal müzikten uzaklaşma cesareti göstermiş yenilikçi bir bestecidir. *Salome* ve *Elektra* 20. Yüzyıl operasına yön veren akımlardan olan ekspresyonist tarzda operalardır. Ancak, 1911'de yazdığı *Der Rosenkavalier*'de hem Mozart'a hem de Viyana'nın eğlence müziği olan hafif operalara geri dönüş vardır. Her ne kadar Geç-Romantik bir besteci olarak nitelense de Strauss 20. Yüzyıl başındaki müzik akımları zenginliğinin hakkını vermiş bir bestecidir. 20. Yüzyıl modern operasının temellerinden olan ekspresyonist operaları bir denemeden ibaret olmayıp halen dünyanın önemli opera evlerinde düzenli şekilde sahnelenmekte ve seyirci bulmaktadır (Taruskin, 2010).

Strauss'un sıradışı operası *Salome*, alışılmamış disonans müziği ve şok edici olay örgüsüyle operanın modernizm çağına girmesine önayak olur. Dönemin tartışmalı konularından olan kadınlar, ahlak, cinsellik ve cinsiyet temalarının irdelendiği metin, aşkı en hayvansı ve sapkın biçimiyle ve cinayetle sonuçlanan salt bir şehvet olarak sunar. Kötü ve ahlaksız kadının simgesi olan Salome, üvey babası

Herodes'i ve genç bir yüzbaşıyı baştan çıkarıp kendisine aşık eder. Bununla da yetinmeyip Vaftizci Yahya'nın önünde dans ederek vücudunu ona sunar ancak Yahya onu reddedince onu öldürtür. Bu denli cesur bir konuyu alıp yanına da alışılmamış bir müzik ekleyen Strauss zamanının en çok konuşulan bestecisi haline gelir. Strauss'un bir diğer ekspresyonist operası olan Elektra ise Sophokles'in aynı adlı eserindeki gibi Yunan efsanesini işlediği iddiasındadır, ama derinde burjuva aile yaşamının nevrotik yanlarını sunar. Bilindiği gibi Sigmund Freud (1856-1939) o dönemde psikanalizin varlığını dünyaya ispatlamış, insan ruhunun gizemini çözmüş, son derece kapsamlı bir psikoloji ve toplum kuramı yaratarak sanatçılara ilham vermiş, ekspresyonist akıma kıvılcım olmuştur. Bu nedenle, psikanalize dayalı bir bakışla bakılınca, operanın itici güçleri Elektra'nın baba hayranlığı ve kana susamış anne düşmanlığıdır. Sophokles'in eserinde tiranlığa boyun eğmek yerine ilkeli biri olarak gösterdiği Elektra'ya vermiş olduğu soyluluğun bu operada yeri yoktur. Her iki operada da besteci Strauss, temalarını bu insanlıktan uzaklaştırılmış takıntılı psikolojiye mükemmel bir müzikal giysi giydirerek sağlar. Bütün sanatsallığına karşın pek az insani sıcaklık yaratan, buna karşılık dinleyici üzerinde neredeyse kaba, bedensel, kösnül bir etki uyandıran bir müzik söz konusudur (Finkelstein, 1995:275).

20. Yüzyıla damga vuran modern sanat, o zamanlar genellikle çirkin kabul edilen bir sanattır. Çünkü ahenkten, büyüleyici biçimlerden, tonlardan ve renklerden vazgeçer. Resimde estetik değerleri yıkar, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri kaldırır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel olan her şeyden uzaklaşır. İşte bu çirkin müziği duyurmaya başlayan modern operanın devlet ve opera evlerince desteklenmesi ilk olarak Almanya'da gerçekleşir. 1920'lerin başında Berlin'de üç tane opera binası vardır. Bunların ilki, en eski opera binası olan Unter den Linden caddesindeki Devlet Operasıdır ve normalde muhafazakâr yöntemlerle muhafazakâr bir repertuvar sunar. Bu binada modernist bir dönüm noktasının gerçekleşmesini sağlayan olay Alban Berg'in modern operası *Wozzeck*'in 1925 yılında sahnelenmesi olur. Bu operanın prömiyeri Devlet Operasının yöneticisi Max von Schillings'in yerine daha liberal bir tavra sahip olan Erich Kleiber'in (1890-1956) işin başına geçmesiyle olur. İkinci olarak, daha hafif operetler ve komik operalar sahneleyen Belediye Operası ve onun yanı sıra üçüncü bir opera olarak şef Otto Klemperer (1885-1973) yönetimindeki yeni ve deneysel bir opera olan Kroll Opera'dır. Geleneğe ve yeniliğe aynı anda itibar edilen Weimar demokrasisi içinde, Prusya ve Berlin'deki kültürel bürokrasinin kontrolüne sahip olan iktidardaki Sosyal Demokratlar bu operaların

üçünü de destekler. Ama en hararetli desteklerini Kroll Opera'ya verirler. Bu operada modernizmin belirgin özelliği olan çok kültürlülük unsuru kolayca görülebilir. Kroll'ün repertuarı, opera tarihindeki tüm sınıfları yansıtır fakat bunu modernist çalışmaya vurguyla yapar. Bu çeşitliliği anlayabilmek için sahnelenmiş birkaç operanın ismi şöyle sıralanabilir: Igor Stravinsky'nin (1882-1971) *Oedipus Rex*'i (1927), Giacomo Puccini'nin *Il Trittico*'su (1918), Paul Hindemith'in (1895-1963) *Cardillac*'ı (1926), Darius Milhaud'nun (1892-1974) *Le Pauvre Matelot*'su (1927) Ernst Krenek'in dört operası, Maurice Ravel'in (1875-1937) ve Jacques Ibert'in (1890-1962) operaları. Hatta *Erwartung* (1924) ve *Die Glückliche Hand* (1913)'le bir Arnold Schönberg ikilisi. Sayılan operaların çoğunun ortak özelliği aynı zamanda 1920'lerin operası hakkında bilgi verir. Bu da farklı bir kendine özgülüktür. Tarz olarak birbirinden neredeyse tamamen farklı birçok eser aynı dönemde programda yerini alır (Taruskin, 2010).

Diğer yandan, 1920'li yılların sonunda Avrupa'da kısa bir süre için Ernst Krenek (1900-1991) neredeyse Amerika'daki Gershwin benzeri bir ün kazanır. *Jonny Spielt Auf* (1927) operası her Orta Avrupalı'nın bilmesi gereken popüler kültür eserlerinden biri olarak kabul edilir. Şöhret Krenek'in ayağına gelir çünkü cazı kutsal opera sahnesine getirmeye cesaret eder. Paris ve New York'taki George Antheil'in (1900-1959) eserleri gibi opera girişiminin ciddi bir yanı olsa da aynı zamanda kitlelerce tanınarak sıçrama yapmak isteyen hırslı bir genç adamdır. Pek çok genç Avusturyalı ve Alman gibi o da romantik ve ekspresyonist sanatın alanından çıkıp sokaktaki yeni demokratik kalabalıklara katılmayı özlemektedir. *Jonny Spielt Auf* operası ile Zeitoper veya Now Opera (*Günümüz Operası*) olarak adlandırılan yeni bir alt türü yaratmıştır. Weimar Almanya'sındaki demokratik dönemin toplumsal ve politik görüntüsüyle iç içe olan, kendine konu olarak gününün olaylarını seçen bu opera türünün kahramanları fabrikalarda, gemilerde veya Manhattan'daki Beşinci Cadde'de çalışan emekçilerdir (Ross, 2007:130).

Zeitoper türünün bir diğer temsilcisi Kurt Weill (1900-1950), Ferruccio Busoni'nin (1866-1924) öğrencisidir ve onun sanatından etkilenmiştir. Busoni'nin bitmemiş operası *Doktor Faust* (1924), diatonik, modal, tam tonlu ve kromatik ölçekleriyle Rönesans polifonisini, 18. Yüzyıl formüllerini, operet havalarını ve uyumsuz tınıları birleştirerek müzikal olasılık dünyasının neredeyse tamamını dolaşmıştır. Busoni'nin Weill'e verdiği en etkili ders sıradanlıktan korkmamaktır. Weill,

1928 tarihli *Müziğin Bedensel Karakteri Üzerine* adlı makalesinde Gestus⁵ fikrini veya diğer bir deyişle müzikal jestleri detaylandırır. Edebiyat eleştirmeni Daniel Albright, *Gestus*'u pantomim, konuşma ve müziğin iş birliği yaptığı dramatik dönüm noktası olarak tanımlar. Weill'in başlıca ortağı, tiyatro yazarı ve yönetmen Bertolt Brecht (1898-1956), Gestus kavramına politik bir nitelik kazandırır ve onu yazardan izleyiciye devrim niteliğinde bir enerji transferi olarak tanımlar (Ross, 2007).

Weill'in müzik tiyatrosundaki ilk çabaları tek perdelik operalardır. Bu çalışmaların her biri popüler, gündelik bir sesin dinleyicinin dikkatini çektiği, müzikalde politik ya da heyecanlı bir anı içerir. Weill ve Brecht arasındaki ilk iş birliği olan *Mahagonny Müzikli Oyunu*'ndan (1930) *Alabama Song*'a bakıldığında, Popüler Singspiel (müzikli oyun) isimli eski Alman türünün Amerikanlaşmasını ve yaratıcıların modern pop yapma niyetlerini işaret eder. Burada bahsedilen modern pop benzetmesi, popüler olan, halka ulaşmış olan müzik anlamındadır. Weill'in deyişiyle *Mahagonny*, 20. Yüzyılın ahlak tablosunu oluşturur. Para uygarlığının insana aykırı yapısını, çelişkili özünü sergileyerek ağır bir ibret dersi verir. Brecht'in notlarından edinilen bilgiye göre, *Mahagonny* bir epik operadır⁶. Epik Tiyatro'nun ustası Brecht'e göre sanatta yenilik sanatın özüne yönelmektir. O da sanatın işlevini değiştirmek demektir. Yani sanatı kurulu düzenin ayrılmaz bir parçası olmaktan çıkarıp yaşamı değiştirmenin ayrılmaz bir parçası haline getirmektir. Brecht ve Weill'in bir diğer bilinen eseri olan *Üç Kuruşluk Opera* (1928) da klasik ve popüler türler arasındaki sınırda durur. Modernist dokularla ve sosyal açıdan eleştirel temalarla örülüdür. Weill'in en ustaca hareketi, çığır açan tiyatro eserini bir senfoni orkestrası için değil, yirmi üç farklı enstrüman çalmaları istenen yedi müzisyenden oluşan bir grup için yazmaktır. Böylece hem kolay hem anlaşılır, hem ekonomik, hem politik, hem de zamanının modern müziğinden uzaklaşmamış bir sahne eseri ortaya konmuş olur (Ross, 2007:137).

⁵ Bertolt Brecht tarafından geliştirilen bir oyunculuk tekniği. Fiziksel jestler, "öz" ve tutumun bir kombinasyonudur. Brecht'e göre bu teknik, kelimeler veya eylemlerle ifade edilebilir olduğu sürece, bir tutumun veya bir tutumun tek bir yönünün açığa çıkarılmasının yoludur.

⁶ Seyirciyi olabildiğince oyunun dışında tutan, sahnede geçenlerin bir oyun olduğunu sürekli olarak duyumsatan ve böylece seyirciyi oyuna bir gözlemci olarak katan, onu düşünmeye yönelten Epik Tiyatro'nun opera hali.

Erken 20. Yüzyılda ekspresyonist akıma dâhil olan opera bestecileri denildiğinde ilk akla gelenler Arnold Schönberg ve onun öğrencisi Alban Berg'dir. Schönberg'in ilk operası tek perdelik *Erwartung* (1909) ve tek perdelik müzikli drama *Die glückliche Hand* (1924) atonal ve ekspresyonisttir. Bu ilk çalışmalarda uzun bir süreklilik boyunca Sprechstimme (konuşarak söyleme) tekniği kullanılır. 20. Yüzyılın ilerleyen yıllarında ise Schönberg'in tek komedisi, tek perdelik *Von Heute auf Morgen* (1930) On İki Ton Tekniğine göre bestelenir. Yine aynı teknikle bestelenmiş, Schönberg'in anıtsal koro ve orkestra pasajlarıyla yaratılmış en büyük operası ise, güçlü oratoryo benzeri *Moses und Aron* (1957) dur. Modernist bir çizgide ilerleyen Schönberg'in sahne eserleri, özellikle *Erwartung*, çağdaşı olan bestecileri tamamen yeni müzikal ve dramatik stilde eserler bestelemeye cesaretlendiren en belirgin itici güç olarak nitelendirilir. Aslında kelimenin tam anlamıyla modern operanın karşılığı olan eser *Erwartung*'dur. O dönemde yenilikçi tavrın gelişini haber veren Kurt Weill'in erken dönem operaları ve Ernst Krenek'in *Orpheus* ve *Eurydike* operası Schönberg'in besteleme stiliyle beraber modernist operanın gelişimine açıkça etki eder ve bestecileri daha ilerisini yaratmaya yönlendirir. Paul Hindemith de Schönberg'in sahne eserlerinden oldukça etkilenir. Schönberg'in, üzerinde etkisini en çok bıraktığı eser olarak ise Berg'in II. Viyana Okulu bestecilerinin dramatik eserleri içinde en büyüğü kabul edilen *Wozzeck* (1925) operasıdır (Harder, 1979:4).

On İki Ton Sistemi her ne kadar, kurallara sıkı sıkıya bağlı olduğu için bestecinin yaratıcılığını kısıtlaması yönünde eleştiriliyorsa da Schönberg'in *Moses und Aron* operası (1957) bu anlamda tam bir meydan okumadır. On iki sestten oluşan ve bir çırpıda tükeniverecek gibi görünen bir malzeme, devasa bir sahne yapıtına biricik kaynak olarak hizmet verir. Eserde Schönberg tüm operayı Webern'in dizilerine benzer özel kurgulanmış bir dizi ile meydana getirir. On iki sesin bir hamlede tükenivermesi gerçekliğine, figür yaratma becerisi ve bu figürleri çeşitleyebilmedeki olağanüstü yaratıcılığıyla karşı koyar ve müziğini kısa soluklu adımlar eşliğinde yürümekten kurtarır. Parçalanan dizi türlü çekirdekler oluşturur ve bu çekirdeklerin zenginliği Schönberg'e her seferinde tematik öğeleri üzerinde inşa edebileceği malzemeyi verir. *Moses und Aron* Operası modernist değerler açısından bakıldığında, 20. Yüzyılın ilk yarısının en ilerici, en radikal tekniği üzerinden kurgulanmıştır. Ama insanlık tarihinin bilinen en eski öykülerinden birini kullanmaktadır. Musa Tanrı'nın "...tek, sonsuz, tüm şimdilerin sahibi, görünmez ve emsalsiz..." olduğunu söylerken ona eşlik eden çalgılar böyle metinlerle birlikte duymaya alışık olduğumuz türden

armonilerle ilerlemez. Schönberg'in, inandığı modernizmi sergilercesine, hem kendi buluşu olan yepyeni bir tekniğin müzik yapmaya ne kadar yeterli olduğunu göstermek hem de ömrü boyunca onu zorlayan Yahudi kimliği üzerine düşünmeyi sağlamak için bu yolu seçtiği söylenebilir. Nihayetinde Schönberg On İki Ton tekniğiyle şarkı bile yazılamayacağını söyleyenlere dev bir opera yaratarak cevap vermiştir (Abbate, Parker, 2012).

O dönemde, On İki Ton sistemi gibi devrimci bir yaklaşıma karşıt geleneksel operaya yakın yeni bir klasik anlayış daha operada kendini gösterir. Hatta bu iki farklı yaklaşım kamplaşmalara bile neden olmuştur. Temelde Arnold Schönberg ve Igor Stravinsky arasında konumlanan bu ayrılık, aslında modernist ve neoklasik müziğin çatışması olarak da görülebilir. Stravinsky'nin 1947'den beri W.H. Auden (1907-1973) ve Chester Kallman (1921-1975) ile birlikte çalıştığı *The Rake's Progress* operası 1951 Venedik galasından sonra eleştirmenler tarafından "eskimiş icat" gibi negatif nitelendirmelerle anılır. Hatta genç nesil avangard besteciler tarafından reddedilerek Pierre Boulez'in, John Cage'e yazdığı bir mektupta çirkinlik olarak nitelendirilir. Görünen o ki, dönemin baskın ve saygın kabul edilen tavrı, tamamen yeni ve modernist olandan yanadır (Ross, 2007:256).

Modern operaya temkinli yaklaşan ve geçmişle bağıını tamamen koparmayan *The Rake's Progress* operası, Stravinsky'nin kariyerinin açık ara en uzun çalışmasıdır. İngiliz sanatçı William Hogarth'ın bir dizi resminden ilham alan bu üç perdelik opera, zengin bir genç serserinin manevi ve maddi gerilemesini tasvir eder. İngiliz şair Auden, Stravinsky ile iş birliği içinde bir senaryo geliştirir ve Chester Kallman adlı daha genç bir şairle birlikte bir libretto haline getirir. Kişinin özgür seçimleri sonucunda ortaya çıkanlar ile ilgili olan libretto, İkinci Dünya Savaşı sonrası Varoluşçuluk akımının ortaya çıktığı zamanlara denk gelir. Müziğinde, dramının modern etkileri ile dönem ortamı arasında benzer bir ironik paralellik için çabalayan Stravinsky, tam anlamıyla Neoklasik bir eser üretmiştir. Klavsen eşliğindeki anlatımlar, da capo ariyalar ve Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin sonuna benzer modellemeler bunu ispatlayan örneklerdir. İngilizce bir metne sahip olmasına rağmen, eserin galası Venedik'te, ünlü Teatro La Fenice'de, kozmopolit bir festival seyircisi önünde 11 Eylül 1951'de yapılmıştır. *The Rake's Progress* günümüzde çok beğenilen bir repertuvar operası olmasına rağmen, müzik çevrelerinden ilk başta çok kötü bir karşılama görmüştür. İlk gecesinde dinleyen yüksek sosyete seyircisi onu sıcak

karşılasa da müzisyenler arasında genel olarak önemsiz, moda ya uygun olarak nitelendirilmiştir. Müzisyenlere göre, ortada yeni bir şey yoktur; kemerli, güzel, stilistik bir retrospektif müziğidir. Stravinsky, hayatında ilk kez kendisini Avrupalı müzisyenlerin genç nesli tarafından reddedilmiş bulur. Stravinsky'nin burjuva seyirci tarafından beğenilmesi, eserin dinlenilmesi kolay ve geçmiş müziğe benzeyen bir yapıya sahip olması nedeniyledir. Ancak bunun yanında, iki büyük dünya savaşı görmüş ve böylelikle geçmişin yanılığına şahit olmuş sanatçılar için devrimci bir söyleme sahip olmayışı Stravinsky'nin genç müzik çevrelerince dışlanmasına sebep olmuştur (Taruskin, 2010:162).

Modern operanın öncülerinden olan Alban Berg henüz bir öğrenciyken bile, Schönberg'le birlikte geliştirdiği atonalizmi Strauss ve Mahler'in Geç-Romantik yaklaşımları ile harmanlayarak, müziğini Schönberg'in müziğinden daha kolay çalınip dinlenilir ve sevilir biçimde yaratmıştır. Bu nedenle Alban Berg'in *Wozzeck* (1925) ve *Lulu* (1937) operaları erken dönem atonal operaların en kalıcıları olurlar. Schönberg'in ve onu takip eden bestecilerin inandığı ve geliştirdiği bu müzik, yine Schönberg ve takipçileri tarafından *Yeni Müzik* olarak adlandırılmıştır:

“Açık olan şu ki, yeni müzik kendinden önce bestelenmiş müziklerden asli yapılarıyla farklılaşmış olan müziktir. Şimdiye dek ifade edilmemiş olanı ifade eden müziktir. Yüksek sanat ürünü olarak, daha önce sunulmamış olan müziktir. Şimdiye dek insanlığa bir mesaj iletmemiş olan hiçbir büyük sanat eseri yoktur. Bu yüksek sanatın kuralıdır ve sonuç olarak bizler bütün büyük sanat eserlerinde hiçbir zaman yok olmayacak bir yenilik görürüz. Josquin des Pres, Bach, Haydn veya herhangi bir büyük sanatçının eserleri de böyledir. Çünkü sanatın kendisi yeniliktir” (Schoenberg, 1950:39).

Schönberg'in müziğine kıyasla Alban Berg'in müziği dinleyici tarafından daha anlaşılır bulunur. Bu yüzden Berg, romantik şairlere benzetilir, duygulu, ince bir kişi diye tanıtılır. Genellikle Alman romantizminin çocuğu diye nitelenir. Modern müziğin en tahammül edilir bestecisi sayılır. Berg modern müzikte, Wagner romantizmi ve Debussy izlenimciliği ile dizesel müziğin daha genç bestecilerinde rastlanan aşırı biçimcilik arasında bir köprü durumundadır. Berg'in gençliğinde müziğin yanında edebiyatla ilgilenmesi de müziğini yönlendirir. On beş yaşındayken ilk bestelerini yazan Berg, on dokuz yaşındayken Schönberg'le tanışır. Müziği kendi kendine öğrenir, herhangi bir müzik okuluna gitmez, sadece Schönberg'den dersler alır. Bu

yüzden üslubu Schönberg etkisinde gelişir ve olgunluk döneminde kendine özgü bir anlatıma ulaşır (Mimaroğlu, 2006).

Berg'in bestelediği ve modern operanın şaheserleri olarak nitelenen *Wozzeck* ve *Lulu* operalarına bakıldığında, iki ana meselenin ele alındığı görülür. İlki, Birinci Dünya Savaşı sonrası zamanın ruhunun kıyasıya eleştirildiği *Wozzeck*'teki militarizm, ikincisi ise medeni ilerlemenin göstergesi kabul edilmiş olan bilimin militarizm ile işbirliğidir. Ezici bir makine olarak ele alınan *Wozzeck*'in, bu fakir halk adamının, bilimsel araştırmanın nesnesi olarak yaşamını kazanmak zorunda olduğu için içine girdiği askeri disiplin nedeniyle acımasız, kalpsiz, ezici bir hale dönüştürülüşü anlatılır. Operaya ilham olan, Georg Büchner'in (1813-1837) *Woyzek* oyunu Berg'in merakını uyandırmıştır çünkü Berg, insan türünün engellenmesini çağın temel meselelerinden biri olarak görür. Modern devletin gösterdiği ve modern kültürün desteklediği bir çeşit baskı yoluyla bir insanın deliliğe itilişini sergiler (Mimaroğlu, 2006).

"Wozzeck'i bestelemekle opera sanatında reform yapmak ya da bir okul kurmak, başka bestecilere örnek olmak istemiş değilim. İyi müzik yazmak, Büchner'in ölmez oyununun şiir özünü müzikle anlatmak, bir de tiyatroya doğasında bulunan bir şeyi, daha da yoğunlukla vermek istedim. Demektir ki, müziğin tiyatroya karşı olan sorumluluğunu unutmadan besteleme amacını gözettim. Dinleyici, bu operadaki müzik biçimlerini ne kadar yakından tanırsa tanısın, bu biçimlerin kuruluşunu, işlenişini çözümlemekte ne kadar görgülü ve bilgili olursa olsun, perde açıldıktan kapanana kadar o dinleyicinin, salondaki öbür dinleyiciler gibi, herhangi bir dinleyici gibi, müzikteki biçim çalışmasının farkına varmamasını, yalnız ve yalnız opera kavramının bilinci içinde kalmasını amaçladım. Bana öyle geliyor ki bunu da başardım." (Berg'den aktaran Mimaroğlu, 2006:150)

Berg'in diğer operası *Lulu* ise Frank Wedekind'in (1864-1918) oyunlarından. Bu sıra dışı oyun, Berg'i dönemin ilgi çeken konularından olan, erkeklerce yaratılmış hemen hemen tüm modernist eserlerde işlenen dişiliğin bozulması konusuyla ilgilenmeye iter. Bunun elbette sosyolojik temelli karmaşık nedenleri vardır. Kısaca değinilirse, o dönemde kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmayı talep eden varlığının yeni yeni görünür hale gelmesi, kadınların kurduğu dernekler yoluyla politik ve ekonomik haklar için ısrarcı olması burjuva erkeklerini telaşlandırmaktadır. Bunun yanında, Freud'un ortaya sürdüğü dişilik temalı tespitleri

de temelde cinsel özgürlüğü içeren bir kadın kimliği devrimi görünümündedir. Aslında bu konular sadece Berg'in değil, onun yakınındaki herkesin, Viyana modernist entelektüellerinin ilgisini çeker. Bunlar; ilk olarak Schönberg ve Karl Kraus (1874-1936) gibi yeni bir modernizmi isteyenler, sonra estetik modernizme karşılık içinde felsefi yanı olan modernizmi isteyenler ve en son olarak *Rosenkavalier*'de olduğu gibi konusunu resmi tarih olarak temellendirmiş bir operanın simgelediği uzlaşmacı modernizme karşı ayrılıkçı modernizmi savunanlardır. Berg bu eserde modernitenin karakteristik bir özelliğini gözler önüne serer, eserin modern dönemle derin bir şekilde ilgili olan bağlarını ortaya çıkarır. 20. Yüzyıl başında Viyana'da, operadaki iki modernizm arasında bir yüzleşme vardır. Birisi, kendilerini o an gösteren yeni konuları derinlemesine araştırmak için o anın öncesini reddeden modernizm ki bu Berg'in durumudur. Diğeri ise mecazi olarak modern bir durumla yüzleşebilmek için malzeme ve araçları sağlayan, tarihi mirasa dolaylı, incelikli ve derin bir şekilde riayet eden konulara işaret eden ikinci bir modernizmdir ve bu da Strauss'un durumudur. Zamanla, Berg'le beraber Strauss'la vedalaşan, onu aşan bir opera zirveye uzanmaya başlar (Schorske, 2006:675).

20. Yüzyıl başında yaygın olarak görülen operayı monodrama veya tek perdelik şekilde kısaltma fikri, hem dönemin ekonomik sıkıntısına bir çözüm hem de ihtişama karşı tümenden indirgemeci bir başkaldırı olarak karşımıza çıkar. Modernizmin Birinci Dünya Savaşı sonrası kültürel yönünün özelliği budur. Besteciler eserlerini basitleştirmek için onları indirgemek isterler. Böylece onları anlaşılmaz bulup sırtını dönen halka kazandırabileceklerine inanırlar. Ayrıca o dönemde tüm dünyayı saran ekonomik bunalım sanatın da maliyetinin hesaplanmasını bir öncelik haline getirmiştir. İşte bir sahne sanatı olan operanın seyirciye olan ihtiyacı, yaratılan eserlerin yapısı üzerindeki sosyo-ekonomik etkisini belirgin şekilde göstermiştir.

Modern müziğin önde gelen araştırmacılarından Adorno'ya göre, tam olarak uyumsuz bir opera olasılığı tarihsel olarak zaten pek mümkün değildir. Burada bahsedilen özgürleşmiş radikal uyumsuzluk, modernist müzikal durumun simgesidir. Opera müzik ve müzik dışı (dil, dramatik anlatı) arasında anlamlı bir bağlantı olduğunu varsayarken, Batı müziğinin tarihsel yörüngesi ters yöne, giderek daha rasyonelleşen ve otonom bir müziğe doğru işaret etmektedir. Bu fark olanaksızlığı daha da destekler. Bu yüzden ortaya çıkan anlamlı bağlantı yokluğu ve modernist opera sahnesinde bir estetik muhalefet ideali oluşturmaya yönelik çağdaş çabalar zamanla belli çevrelerin

takip ettiği, seçkin bir hal alan modern opera türünü yaygın bir şekilde krize sokar (Adorno, 2018).

20. Yüzyılın ilk yarısının baskın türü olan modern opera hem çağının karmaşasını sergilemek hem de müziğin o güne dek getirdiklerini sorgulayıp değiştirmek amacıyla Avrupa sahneleri başta olmak üzere, opera sanatının yeni bir döneme geçmesine öncülük eder. Ardından gelen opera türlerinin temel çelişkisi, artık gelenekle olan çatışmanın yansıtılması aşamasını geçer ve bu modern kabul edilen operanın eleştirisi, revizyonu ve tekrar tekrar yaratılarak geliştirilmesi çerçevesinde büyür.

1.2.4.2. II. Dünya Savaşı'ndan Sonra Avantard Opera ve Anti-Opera

20. Yüzyılın Klasik Batı Müziği'nde besteciler genellikle, baştan itibaren değişen eğilimlerin ön saflarında kalmak için rekabet ederler ve birbirlerini gerici eğilimlere yönelmekle suçlarlar. Müzikte kamplaşma süreci yirmili yıllarda böyle başlamıştır. Otuzlu ve kırklı yıllarda ise tüm Romantik gelenek totaliter devletler tarafından etkili bir şekilde ortadan kaldırılır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise bütün dünyanın geçirdiği değişim elbette fikir ve sanat dünyasını da temelden sarsmıştır. Yüzyılın şahit olduğu birçok fikir ve sanat akımı bu savaştan sonra daha da çeşitlenir ve derinleşir. Müzik ve onu yaratan bestecilerin değişimi de artık yepyeni bir görüntüye kavuşur. Bunun olması kaçınılmazdır. Yaşananlar insanlık tarihi boyunca görülmemiş bir yıkıntıya sebep olmuştur. Buna şahit olmuş kimi besteciler olan bitenin tam kalbinde yer almışlardır. Örneğin, Hans Werner Henze, savaşta panzer taburları arasında telsiz operatörü olarak görev yapar. Bernd Alois Zimmermann, Hitler'in Sovyetler Birliği'ni işgalinin ön saflarında savaşır. Luciano Berio, Mussolini'nin ordusuna alınır ve neredeyse ölme tehlikesi geçirir. György Ligeti, ailesinin çoğunu Nazilerin toplama kamplarında kaybeder. Iannis Xenakis (1922-2001), Yunan Komünist direnişine katılır ve yalnızca Almanlarla değil, İngilizlerle de savaşır. Besteci Viktor Ullmann (1898-1944), operası *Der Kaiser von Atlantis*'i (1943) Terezin'deki Nazi toplama kampındayken yazar. Fransız besteci Olivier Messiaen (1908-1992) de bir toplama kampında müzik yazmıştır, ancak meslektaşısı Ullmann'ın aksine, hayatta kalabilecek kadar şanslıdır (Ross, 2007:232).

İkinci Dünya Savaşı bittiğinde ve Soğuk Savaş başladığında olanlarla hiçbir şey kıyaslanamaz. Müzik; devrimler, karşı devrimler, teoriler, polemikler, ittifaklar ve parti bölünmelerinden oluşan bir kargaşaya dönüşür. Modern müziğin dili neredeyse her yıl yeniden keşfedilir. Soğuk savaşta Sovyetler'e üstün gelmek için her yolu deneyen CIA, zaman zaman hiper karmaşık avangard eserleri içeren festivalleri finanse eder. John F. Kennedy gibi Soğuk Savaş politikacıları, Sovyetler'in baskıcı yönetimine karşı özgür düşünme sanatının altın çağını vaat ederler ve Amerikan üniversitelerindeki On İki Toncu besteciler bundan dolayı olarak yararlanırlar (Ross, 2007:238).

Olanların etkisinden hiçbir zaman kurtulamayacak olan bu genç avangard besteci kuşağı operaya şüpheyile yaklaşır. Operanın modası geçmiş bir sanat formu olduğuna karar verirler, onlara göre opera geçmişe fazlasıyla borçludur ve sürekli geçmişi tekrar etmektedir. Ayrıca bu yıllarda opera çok pahalıya mal olan bir sanat biçimi haline gelir ve kaçınılmaz olarak geçmişten tamamen farklı olmaya çalışan ve böylece daha az izleyici çeken avangard opera daha da pahalıya patlar. Bir koro ve büyük orkestra ile tam uzunlukta operalar sahneleme fırsatı neredeyse yoktur ve bu nedenle besteciler müzik tiyatrosu olarak etiketlenen daha ucuz alternatifler ararlar. Opera formunu çok farklı bir şekilde yeniden tasarlarlar. Bu girişimlerin genellikle tek bir kahramanı yani bir şarkıcı veya bir aktörü vardır. Tam bir orkestra yerine bir oda topluluğu kullanılır ve minimum set ve sahne ile sunulmak üzere tasarlanır. Avangardlar, opera geleneğinin birçok yönünden coşkuyla vazgeçerken, performansı her şeyin önüne koyarlar. Ses ve hareket konfigürasyonunu bir fetiş statüsüne yükselten, bestecinin zevkini en önemli koşul olmaktan çıkartan ve konser salonundan ziyade konferans salonlarında, galerilerde veya bilgisayar laboratuvarlarında, evlerde görülen bir müzik tiyatrosu operası anlayışını savunurlar. Bunun yanında, operaya giden halkın gittikçe azalması, çoğu büyük opera binasının yeni çalışmalarına gösterilen yaygın kayıtsızlık ve ayrıca yeni bir eser sahnelemenin getirdiği mali yük nedeniyle, birçok besteci 20. yüzyılın ikinci yarısında eserlerini üretmek için toplulukların ve üniversitelerin opera atölyelerine yönelir (Griffiths,2010:171).

Opera türüne eleştiriler getiren Avrupalı avangard bestecilerin yolunu açan en önemli olay müzikte muhalif ve yenilikçi bir tavır gösteren Darmstadt Okulu'nun ortaya çıkışıdır. Daha sonraki dönemlerde, bu okula dahil Avrupalı avangardlar,

karnaval görüntüsündeki altüst olmuş dünyadan uzaklaşıp içe kapanma dönemine girerler. 1960'lı yıllar, rock'n roll isyanının, cinsel özgürlüğün, uyuşturucu deneylerinin ve *psychedelic müzik*⁷ kültürünün yıllarıdır. Zamanın başıboş ruhuyla dolu bir avangard dalgası önceki neslin saflık ve soyutlama takıntısını reddeder. Şans, belirsizlik, grafik notalar ve alışılmadık şekilde not edilmiş diğer müzik türleri bir Avrupa modasına dönüşür (Ross, 2007:304).

Bazı avangardlar çağın karmaşasını müziklerinin merkezine alan politik bir tavırla besteler yaparlar. Bunlardan biri olan Luigi Nono, İtalyan Komünist Partisi'nin resmi bestecisi olarak hem yurtdışında hem de İtalya'da fabrika işçilerinin durumunu müziğiyle yansıtır. 1950'lerin ve 1960'ların grevleri sırasında işçilerin sloganlarını kaydeder ve elektronik müzik aracılığıyla kolektivite ve bireyselliği bir arada ele alarak müziğinde temsil eder. Venedik'teki 1966 Bienali'nde sergilenen *Floresta é Jovem e Cheja de Vida* adlı eserinde birçok sosyal ve politik konu müziğe yansıtılır. Metin, Afrika, Asya ve Güney Amerika'daki silahlı mücadelenin yanı sıra Berkeley'deki öğrenci ayaklanması üzerine, hepsi kapitalizm ve emperyalizme karşı mücadele kavramıyla bağlantılı on bir mektup, röportaj, günlük, konuşma ve belgeden oluşur. Sahnenin arka planına yerleştirilen bakır levhalara çekiç ve zincirlerle vurulduklarında titreşimleri dramatize etmek için ışıklandırmalar kullanılır. Enstrümantasyon, alan dağılımı, ışıklar ve sesler gibi her parametre, politik inançların yansıtılması için dikkatlice tasarlanır (Rosani, 2013:62).

György Ligeti de bir dönem Darmstadt okuluna dahil olur. 1993 yılında yaptığı bir konuşmada bu deneyimini şu şekilde ifade eder:

"Bir kulübe kabul edildiğinde, istemeden ya da fark etmeden, belirli alışkanlıkları devralırsın. Oradaki müziğin içinde tonalite kesinlikle yoktu. Melodiler, hatta tonsuz melodiler yazmak kesinlikle tabuydu. Periyodik ritim, tabuydu. İlk yapıldığında işe yaradı ama bayatladı. Artık tabu yok, her şey serbest. Ama kimse tonaliteye geri dönemez, dönülecek yol bu değildir. Ne geri dönmenin ne de avangardı sürdürmenin bir yolunu bulmalıyız. Bir hapisanedeyim; bir duvar avangard, diğer duvar geçmişte kaldı ve ben kaçmak istiyorum" (Floros, 2014).

⁷ Sinestezi ve değişmiş bilinç durumlarını deneyimlemek için bağımlılık yaratan ilaçlar kullanan insanların bir alt kültür olarak yaptığı veya dinlediği 1960'ların popüler müzik stilleri ve türleri.

İleride yer alacak bölümlerde ayrıntılı incelenecek olan Ligeti'nin operası *Le Grand Macabre*, bestecinin bu türden hisler içindeyken yaratmaya karar verdiği, döneminin isimlendirilmiş akımlarından ayrı durmaya çalışan, kendine has bir opera örneği olarak karşımızda durur. Şöyle ki, Ligeti'yi böyle bir opera bestelemeye yönelten en baskın fikir Mauricio Kagel'in (1931-2008) anti-opera fikridir. Ligeti operasını bu fikre bir karşı cevap olarak temellendirir ve adını anti-anti-opera koyar.

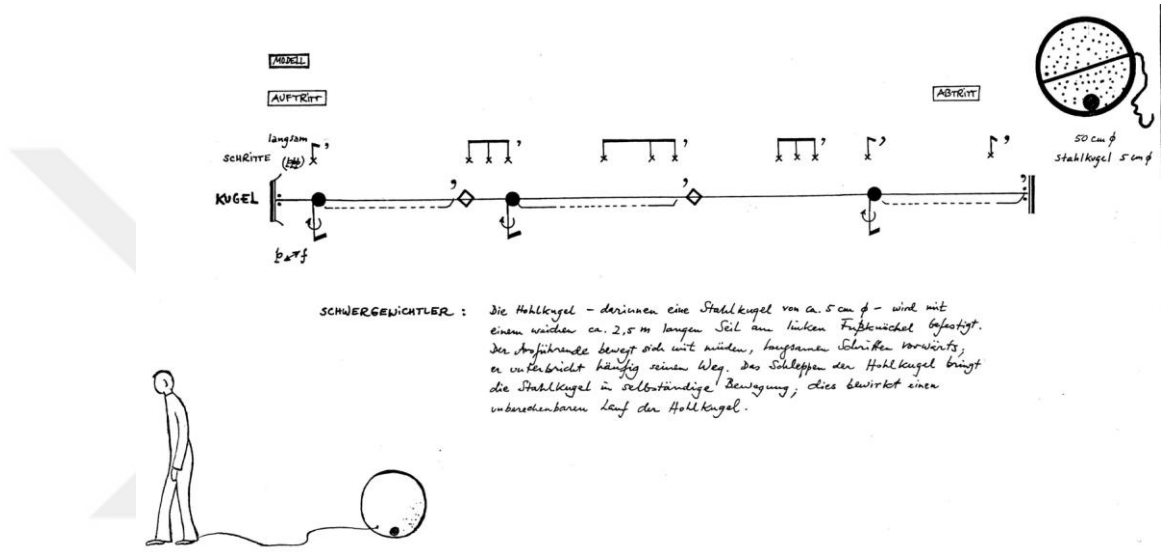
1960'larda ve 70'lerde aktif olan tüm büyük Avrupalı besteciler arasında, belki de eserleri en temelden tiyatroyla ilgili olan besteci Mauricio Kagel'dir. *Sonant* (1960) adlı eseri ile başlayarak, benzersiz müzikal tiyatro eserlerini tanımlamak için Enstrümantal Tiyatro terimini kullanır. Enstrümantal Tiyatro, oyuncuların fiziksel mevcudiyetini temel alır ve onlardan dramatik bir sunumla ses çıkaran enstrümanlar olarak yararlanır. İcracılar, sözlü veya mim yoluyla kendi bölümlerini yorumlarlar ve zorluk, alaycılık veya kafa karışıklığının çeşitli yönlerine işaret ederek dramatik bağlamlarda sesler yaratırlar. Enstrümantal Tiyatro, müzik ve tiyatroyu daha zengin bir sentetik bütün oluşturacak şekilde birleştirmeye çalışmaz. Daha ziyade, eşzamanlı müzikal ve teatral anlam üreten eylemleri belirleme girişimidir. Bu tiyatro türü, mimetik temsil yoluyla işlemez, anlaşılabilir bir anlatı ve/veya zihinsel bütünlük tahayyülü ile belirlenmez ve ayakta kalmaya çalışmaz. Kuvvetler, yoğunluklar ve mevcut uygulamaların sunumu lehine anlamın terk edildiği bir tiyatrodur. Enstrümantal Tiyatro, sahnenin bir oyun alanına veya nesneler, yazılar ve işaretlerle dolu bir çöp kutusuna dönüştürüldüğü sahne temsilidir (Lazkewicz, 2008).

Kagel'in anti-opera fikri, müzik ve opera geleneğine karşı güçlü tepki içeren, görünüşte önemsiz eylemlerin absürd temsiliyle tüm müzik-tiyatro geleneğini sorgulayan, yerleşik opera kurallarını temelden reddeden bir müzikli sahne temsilidir. Anti-opera türünün yaratıcısı olan Kagel, anlatıma yardım eden her şeyi, örneğin çalgıların ve şanın yanında, yayları, tahtaları, camı, metali, parçalanmış ve montajlı sesi, konuşma sesini vb. enstrüman olarak kullanır. Böylece sonsuz etki olanakları yaratan Kagel'in yapıtları, müzik tiyatrosunda rastlanıldığı gibi çoğunlukla kompozisyonda çok önemli işlevleri olan görsel öğeler de taşır. Kullanılan sesler, 20. Yüzyılın ikinci yarısında insan gerçeğini ön plana çıkarırken, kafası karışmış, özlemleri büyümüş, köşeye sıkıştırılmış, öfkesini ya da çaresizliğini duyumsayacak

zaman bırakılmamış insanın büyük ikilemini ve çıkışsızlığını yansıtır. Kagel'in kurumsal karşıtı, absürd müzik tiyatrosunun zirvesi olan anti-opera türündeki eseri *Staatstheater* (1967/70), 1950'lerde ve 1960'larda gelişen avangard operaya örnek olarak muhalif bir karakter çizer (Edwards, 2017:2).

Enstrümantal Tiyatronun en önemli örneklerinden biri olan *Staatstheater*, Kagel tarafından “*sadece operanın değil, tüm müzik tiyatrosu geleneğinin inkârı*” olarak nitelendirilir. Eser, opera kurumunun kendisinin parodisidir. Gösteri yapan güçlerin uzmanlaşması ve hiyerarşikleştirilmesi sona ermiştir; solistler topluluklar halinde şarkı söyler, koro üyeleri sololar söyler ve dansçı olmayanlar bale bölümünü gerçekleştirir. Müstehcen, absürd ve grotesk eylemler, operaya giden seyircilerle alay ederken, performansın kasıtlı kabalığı ve beceriksizliği, burjuva amatörülüğünün talep ettiği ustalık ve profesyonellikle alay eder. *Staatstheater*'in dokuz bölümünden ilki olan *Repertuar*, operanın güçlerinin en kapsamlı reddidir. Eserin işleyişi, seçimi müzisyenler veya müzisyen olmayanlar tarafından herhangi bir sırayla gerçekleştirilebilen yüz ayrı eylemden oluşur. Bu eylemlerden birkaçı geleneksel olmayan şekillerde kullanılsa da önceden var olan enstrümanları gerektirir. Örneğin, *Zug um Zug*'daki trombon, *Umzug*'daki oyuncak piyano ve *Pas de Can*'daki tef. Bununla birlikte, eylemlerin çoğu, tamamen yeni bir ses üreten mekanizmaların yaratımıdır. Bu mekanizmaları oluşturmak için kullanılan malzemeler arasında bir strafor top, pirinç levhalar, bir fonograf kaydı ve bir bebek emziği bulunur. Kagel, bu bölümün performansını özel enstrümantal ve vokal tekniklerden ayırarak, genellikle profesyonel bir müzik yapımının gereksinimleriyle sınırlanan opera sahnesinin alanına yabancılaştırır. Enstrümanların alışılmış olmayan kullanımı ve yeni enstrümanlar yaratılması aynı zamanda operanın ses dünyasını, geleneğin miras bıraktığı dünyadan uzaklaştırmaya hizmet eder. Notasyon, tekniklerin sembolik bir kodlamasıdır. Bunlar; müzik notasyonu (sembolik, açıklayıcı), metinsel talimatlar (sembolik, kuralcı), grafik gösterimi (resim, açıklayıcı) ve özdeyiş'dir. Bu niteliksel olarak farklı notasyon türlerinin koordinasyonu sayesinde, her eylemde karmaşık bir belirlilik ve belirsizlik etkileşimi elde edilir. Kagel, eylemler yoluyla belirsizliği inşa ederek, bu eylemlerin bir kendiliğindenliğe sahip olmasını sağlar. Bu kendiliğindenlik, jestin dolaysızlığına, temsil yerine mevcudiyet hissine katkıda bulunur. Müziği yazmak için geleneksel olmayan araçların kullanılması Kagel'in geleneksel notasyonun kendisinde örtük olan değerleri sorgulamasına veya altüst etmesine izin verir. Her

eylem için sağlanan metin neredeyse tamamen, basit ve pratik talimatlardan oluşur. Böyle bir opera üretme eylemi, uygun bir sahneleme (kostümler, setler ve eylemler dahil) geliştirirken, müziği ve dramatik talimatları sadakatle gerçekleştirmekten ibarettir. Bu operanın tamamı, tam kontrolün ideal olduğu geleneksel opera performanslarından önemli bir özgürleşmeyi temsil eder (Fisher-Lochhead).



Görsel 1.1. Staatstheater'den notasyon kesiti

O dönemde, operanın hala sunabileceği bir şeyler olduğunu savunan ve geleneksel operaya sempati duyan besteciler de vardır. Benjamin Britten (1913-1976), Giancarlo Menotti (1911-2007), Samuel Barber (1910-1981) ve Hans Werner Henze (1926-2012) gibi besteciler, zamanın avangardları tarafından en başta küçümsenmiştir. Ancak zamanla bu tip opera örnekleri avangardların eserlerine oranla daha fazla izleyici bulunca, sanat çevrelerinde de saygı görmeye başladılar. Uluslararası alanda en çok kabul gören ve geleneksel operayla olan bağlarını çağın müziğiyle barıştıran besteci İngiliz Benjamin Britten'dir. İlk opera başarısı *Peter Grimes* (1945) ve ardından *The Rape of Lucretia* (1946) olur. Britten'in diğer eserleri arasında *Billy Budd* (1951), *The Turn of the Screw* (1954), *A Midsummer Night's Dream* (1960) ve *Death in Venice* (1973) bulunmaktadır. Britten'in operaları geleneksel müzikal ve dramatik yapıya bağlı biçimde oynanır. Britten hayatının çoğunu Aldeburgh bölgesinde geçirir ve tüm müziğinin oradan geldiğini söylemiştir.

1964'te Colorado Aspen'de yaptığı bir konuşmada "*Köklere, derneklere, ortak geçmişlere, kişisel ilişkilere inanıyorum. Müziğimin insanlara faydalı olmasını, onları memnun etmesini istiyorum*" der. Avangardlar en başta onu küçümsemişlerdir. 1959'da karşılaştıklarında Luigi Nono onun elini sıkmayı reddeder. Onlara göre Britten çağının gerçekleriyle çelişmektedir. Britten'in pasifizmi ve eşcinselliği avangardların sert ve politik bakış açısına uygun değildir (Ross, 2007:273).

Britten'in zamanında büyük ilgi görmüş ve hala sahnelenen operası *Peter Grimes* ile ilgili ilk bakışta her şey belirsiz görünür. Aryalar, düetler, korolar ve diğer kalıp biçimlerle dolu 19. Yüzyıl geleneğinde bir opera gibidir. Yine de bilindik formlar, şarkılardaki karmaşık duygular sayesinde üstesinden gelinmiş şekilde periyodik olarak parçalanır veya kısa kesilir. Bu opera ister yüksek ister alçak sanat olsun, türün sınırlarını sürekli olarak zorlayan bir operadır. Halk şarkısı, operet, vodvil ezgileriyle, Amerikan müzikalinin yerel vuruşlarıyla duyulur ve aynı zamanda da 20. Yüzyılın uyumsuzluklarına sahiptir. Başrol karakteri Grimes, birçok yönden çirkin bir adam olan ve suçlarını kendisini doğurmuş olan toplumu suçlamak için kullanan bir İngiliz Wozzeck'tir. Ya da Britten'in ifade ettiği gibi: "*Toplum ne kadar kötü olursa, birey o kadar gaddar olur*" (Ross, 2007:281).

Britten gibi geleneksel operaya bağlı kalmış bir diğer isim olan Hans Werner Henze, 1926 doğumlu Alman bestecidir. Döneminin müzikal modasından bağımsız olarak kendi yaratıcı yolunu izleyen, yüzyıl operasının hayatta kalmış en büyük bestecilerindendir. *Boulevard Solitude* (1952), *Elegy for Young Lovers* (1961), *The English Cat* (1983), *The Hoopoe* (2003) gibi eserleri hala büyük ilgiyle izlenmektedir. Bunun yanında, Alberto Ginastera'nın (1916-1983) *Bomarzo* (1964) ile *Beatrix Cenci* (1971) operaları, dönemin akılda kalan son derece yenilikçi ve tartışmalı operalarıdır. Geleneksel operadan tamamen kopmamış olan bir diğer büyük besteci Gian Carlo Menotti'nin (1911-2007) *The Medium* (1946), *The Consul* (1950) ve *Amahl and the Night Visitors* (1951) adlı eserleri ile Samuel Barber'ın (1910-1981) *Vanessa* (1957) ve *Antony and Cleopatra* (1966) gibi operaları da hala ilgiyle izlenen, dünya opera repertuarının saygın besteleridir. Amerikalı bestecilerden Douglas Moore'un (1893-1969) *The Ballad of Baby Doe*'su (d. 1956) ile Carlisle Floyd (d. 1926)'un *Susannah* (1955) operaları ise, Avrupa dışında öne çıkıp tanınan, Amerikan tarihini, efsanelerini ve halk müziğini kullanan önemli eserlerdir (Ross, 2007).

Bu geleneğe yakın duran örneklerin karşısında, Amerika'da yükselişe geçen avangard opera ürünleri, daha çok deneysel ve rastlantısal sahne performansları olarak kendini gösterir. Üniversitelerde yapılan opera çalışmaları ve bölgesel opera kumpanyaları pek çok Amerikalı avangard opera bestecisine destek sağlamıştır. Robert Ward (1917-2013), Stephen Paulus (1949-2014), Thomas Pasatieri (d. 1945) ve Dominick Argento (1927-2019), operanın geleneksel yapısıyla yeni akımları birleştiren besteciler olmuştur. Bu müziğin en bilinen bestecilerinden olan John Cage'in 1960'ların başında sahne sanatlarına getirdiği yenilikler, 20. yüzyıl müzik tarihini sarsan olaylardır. Cage, değişik ortamları birleştirerek görsel ve işitsel sanatlara yeni bir giysi sunar. Canlı elektronik müzik yorumuyla ışık etkinliğini birleştirdiği *HPSCHD* isimli sahne eseri, yeni bir çıkış noktası olarak deneyselliğin bir örneğini sunar. Rastlamsal tekniğe dayanan çalışmalarından olan 1958-1968 arasında gerçekleştirilen *Çeşitlemeler* dizisinden bazıları, dans, film, televizyon görüntüleri, ışık etkinliği, efekt, ses ve sahneleme öğelerini kapsar. Dönemin müzikteki baskın ve sıradışı yönelimleri, hatta opera sanatında gözlemlenen hem yenilikçi hem de geleneğe yakın örneklerin gelişip zenginleştiği coğrafya Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır. Savaştan kaçan besteciler ve savaş sonrası desteklenen özgürlükçü ortam, müziğin ilerlemesine büyük katkı sunar (Ross, 2007).

1.2.4.3. 1970'ler Sonrası Postmodernizmi ve Minimal Opera

Yukarıda bahsedildiği gibi, bütün bir genç nesil avangard bestecilerin operaya tümünden şüpheyle bakması, bu bestecilerin yeni bir sahne müziği aramasına neden olur. Aslında Cage ile başlayan ve kısa sürede ilgi görüp çok sayıda örneğin yaratıldığı bu tip sahne eserleri, dönemin postmodern opera anlayışı olarak nitelenebilir. Bu bestecilerden bir diğeri olan Morton Feldman (1926-1987), tiyatro yazarı Samuel Beckett (1906-1989) ile beraber *Neither's* (1977) yaratırlar. Tek bir sopranonun orkestra eşliğiyle Beckett'in şiirlerinden oluşan librettoyu seslendirdiği eser teknik olarak bir monodram olsa da yaratıcıları tarafından operaya karşı bir opera özelliği gösterdiğinden bir tür anti-opera kabul edilir (Ross, 2007).

Bu tip operanın 20. Yüzyıl sonlarındaki başka bir örneği, Macar besteci György Kurtag'ın (d. 1926) *Kelime Nedir* (1991) adlı çalışmasıdır. Parçayı, geçirdiği trafik kazası nedeniyle uzun süre konuşamayan Macar şarkıcı Ildikó Monyók için

yazar. Bu hikâyenin, ana karakterin sesini kaybettiği ve ancak yıllar sonra tekrar bulunduğu, Samuel Beckett'in *Not I* (1972) adlı eserindeki kadınla bağlantısı vardır. Besteci, Samuel Beckett'in bir metnini, yaralı kadın tarafından söylenebilecek şekilde kısa hecelere bölerek kullanmaya karar verir. Müziğin kendisi parçalıdır ve her seferinde kadının durumunu yansıtmak ve konuşamayanlara ses vermek için sessizlikten fıskırır (Rosani, 2013:68).

20. Yüzyıl ilerledikçe, müzikteki sert tavırlar yumuşar, çok daha fazla izleyici bulan geleneksele yakın opera biraz daha rüştünü ispatlar ve avangard sertlik yanlılarının neredeyse tamamı formu kendi terimleriyle yeniden tasavvur etmek zorunda kalırlar. Sonunda, hem yenilikçiliği tamamen dışlamayan bir geleneksellik, hem de izleyici bulma kaygısından uzak yüksek entelektüelliğe veda etmiş bir yeni opera şekli hayat bulur. Bu yeni operada, tonalitenin çöküşüyle birlikte, müzik anlatı gücünün çoğunu kaybetmiştir, akıl yürütmeler öne çıkar ve böylece hikâye anlatıcılığının da operanın bir ön koşulu olması gerekmediği anlaşılır. Müzik yine de sahnedeki dramayı içerecek, destekleyecek ve pekiştirecektir ancak bu dramanın doğrusal olması gerekmez. Sahneler Zimmermann'ın 1965 tarihli *Die Soldaten*'indeki gibi aynı anda ilerleyebilir. Ya da Harrison Birtwistle'in (1934-2022) *The Mask of Orpheus*'undaki (1986) gibi aynı hikâyenin farklı versiyonlarını sunabilir. Veyahut tıpkı Philip Glass'ın *Einstein on the Beach*'i gibi bir hikâye anlatmayabilir ve hatta Wolfgang Rihm'in 1995 tarihli *Séraphin*'i gibi bir metinden tamamen vazgeçemeyebilir. Bunların yanında, Copland'ın *The Tender Land*'i (1954), Marc Blitzstein'in (1905-1964) solcu protesto eğilimindeki operaları, Gian Carlo Menotti'nin İtalyan tarzı operaları, bu uzlaşmış operanın diğer örnekleridir. Barber ve Menotti, geleneksel Fransız ve İtalyan örnekleri üstüne yenilikçi ancak akıcı operalar bestelerler. Leonard Bernstein (1918-1990) ve Stephen Sondheim (1930-2021) gibi sonraki kuşaklar Amerikan popüler şarkısıyla opera dilini birleştirirler (Rosani, 2013).

Yeni operada besteciler formu çok farklı bir şekilde yeniden tasarlar. Bunu yaratan ihtiyaçlardan biri de geleneksel büyük operaların ya da avangard entelektüel işlerin ekonomik anlamda zorlu ve tercih edilmez olmasıdır. Ancak yine de zorunluluklar ekonomik olmaktan çok estetikdir. Estetiğe katkıda bulunacak yöntemlerin sınırları bulanıklaşır ve film, gerçek zamanlı video veya dijital elektronikler çalışmaya dahil edilerek yeni teknolojilerin kullanılmasıyla, operanın ne olduğu veya

operanın müzik tiyatrosundan farkının ne olduğu sorusu daha belirgin şekilde öne çıkar. Bu yeni manzarada, opera için en etkili akım Amerikan müzik çevrelerinde ortaya çıkan Minimalist yaklaşımdır. Çok yaygın ve etkili olan bu akım, bir anlamda operada ortaya çıkan tıkanmanın ilacı olur (Ross, 2007).

1970'lerden sonra, sahneden doğan ve nihayetinde sahneye ait olan minimalist müzik ve opera, geleneksel olarak Amerikan pop kültürü ile Afrika ve Güney Asya'nın primitif müziğiyle ilişkilendirilmiştir. Ancak erken minimalist bestecilerin 1960'larda Manhattan şehir merkezinin yenilikçi tiyatro akımlarıyla olan bağlantıları da aynı derecede önemlidir. Nitekim müzikal minimalizm ve Amerikan tiyatrosu, tarihin kritik noktalarında birbirlerini tanımlamaya hizmet etmiştir. 1970'lerden önce Amerikan müziği ve tiyatrosundaki yenilikler kesinlikle opera salonlarında yer almaz. Ancak daha sonra minimalistler, müzikal dramaya ve diğer büyük ölçekli teatral çabalara olağanüstü yaratıcı bir ilgi gösterirler (Ross, 2007:315).

Minimalizm kategorisi La Monte Young (d. 1935), Terry Riley (d. 1935), Steve Reich (d. 1936) ve Philip Glass'ın (d. 1937) 1960'lardan itibaren ortaya koydukları devrinsel şekilde yinelenen kalıplara dayalı eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. Atonal, avangard biçimlerin akademik alanda başat hale gelmeye başladığı bir dönemde, avangardın müzikal bir çıkmaz sokak olduğuna karar vererek müziğin en temel öğelerine dönmüş ve çoğunlukla basitlik olarak algılanan tonal merkezli bir tarzı uygulamışlardır (Ross, 2007). Minimalizm aslında dönemin postmodern yöneliminin bir sonucudur. Postmodernizmle beraber değer görmeye başlayan, yalınlık, basitlik, ilkelik, sadelik, yerele ve geçmişe dönen bakış açısının müzikte ortaya çıkardığı akımdır. Modernist tavırlarla bestelenmiş karmaşık ve yoğun işlere, avangard bestecilerin yarattığı ve küçük bir çevrenin beğenisiyle sınırlı kalmış entelektüel sahne eserlerine karşı gösterilen tepkiyle beraber bir grup besteci, opera sanatının büyük kitlelerle barışmasını sağlayacak, anlaşılır bir müzik ve metne sahip eserler vermeye başlarlar.

Bu bestecilerden en bilineni olan Philip Glass'ın erken döneminin minimalist operası, yönetmen Robert Wilson (d. 1941) ile birlikte 1976'da yaratılan *Einstein on the Beach* sahne eseridir. Olay örgüsüz opera, yinelenen görsel motifler ve bulunan nesne metinleriyle bir arada tutulan kavramsal bir eserdir. *Einstein on the Beach*'in senaryosu ve müziği, Wilson'ın bir dizi çizimine dayanılarak planlanmıştır ve üç yinelenen görüntü etrafında döner; bir tren, bir mahkeme salonu sahnesi ve bir uzay

gemisi. Baş karakter keman çalan bir seyirci olarak ara sıra sahnede gezinir. Özetlenebilir bir olay örgüsü veya libretto yoktur. Oyuncular mırıldanan monologlarla meşgul olurlar ve şarkıcılar Glass'ın öğrencilik yıllarında Fransa'da öğrendiğı sabit Do yöntemine göre ya sekizinci notalarını sayarlar ya da solfej hecelerini söylerler. Glass bu durumu şöyle ifade eder:

"Sayılar kullanıldığında, müziğin ritmik yapısını temsil ediyorlar. Solfej kullanıldığında, heceler müziğin perde yapısını temsil ediyor. Her iki durumda da metin ikincil veya tamamlayıcı değıl, ancak müziğin kendisinin bir açıklaması."

Bütüne tutarlılık kazandıran şey, Glass'ın görsel temalar ve müzikal temalar olarak adlandırdığı temaların birbiriyle koordinasyonudur. Operanın yavaşlayan zaman ölçeğinde, görüntüler meditasyonvari odak noktaları haline gelirler ve müzik modülleri, Budizm'in durmaksızın tekrarlanan pasiflik uyandıran sözlü mantralarına benzetilir (Taruskin, 2010).

Einstein on the Beach tam anlamıyla dramatik bir yapıttır. Müzik genel olarak hızla akarken, bazı bölümler ağır ve akıldan çıkmayan güzelliktedir. Yapıt, Glass'ın eklemeli ritimlerinin üzerine kuruludur ve neredeyse bütünüyle sabit kalan bir dizi akoron etrafında döner, fakat tempo ve dinamikler onun önceki tüm yapıtlarında olduğundan çok daha geniştir. şarkıcılar geleneksel bir metin yerine çeşitli sayıda nota adları kullanır. Son derece etkili olmuş radikal bir opera olmasının yanı sıra Glass için de radikal bir kopuşu temsil eder. Metropolitan Operadaki ilk gösterisini kapalı gişe oynayan eseri kimi eleştirmenler son on beş yılın en büyük müzik olayı olarak selamlarken, kimileri de hastalıklı, biçimsiz ve rahatsız edici bulur. Glass, 1976'dan itibaren geniş ölçekli müzik/tiyatro eserleri üzerinde çalışmaya başlamasıyla birlikte minimalist dönemin kendisi için sona erdiğini belirtir. Artık minimalizmin estetiğı ile müzik/tiyatronun taleplerinin yeterince uyuşmadığını düşünmektedir (Ross, 2007).

Diğer bir Amerikalı besteci John Adams'ın (d. 1947) operası olan *Nixon in China*, operada daha da dramatik bir dönüşüm sağlar. Amerikan başkanı Richard Nixon'un 1972'deki Çin ziyaretini çevreleyen olaylara dayanan büyük bir Amerikan operası fikrinden ortaya çıkmıştır. Yönetmen Peter Sellars konuyu ilk önerdiğinde Adams bunun şaka olduğunu düşünmüştür. 22 Ekim 1987'de Houston Grand Opera'da gerçekleşen galada birçok eleştirmen de aynı şeyi düşünür. Yine de Sellars

ne yaptığını bilmektedir. Operayı evrensel ve tanıdık bir ortama çekerek, onu neredeyse Avrupa geçmişinin tümünden temizler (Ross, 2007:361).

Nixon in China, antik ve vizyoner Çin'in efsanevi temsilcileri olan Çinli liderler Mao Tse-tung ve Chou En-lai'yi, saf ve idealist genç Amerika'ya yüzlerini dönen kahramanlar gibi göstererek kafaları karıştırır. Adams'ın müziği, Glass'ın müziğinde olduğu gibi, postminimalist olarak adlandırılabilir bir tarzda kurulmuştur. Burada serbestçe gruplandırılmış minimalist arpejler ve vuruşları farklı hızlarda duyurularak elde edilen ilginç dokular vardır. Oldukça geleneksel armonik bir deyimle, natüralist bir vokal ifadeyle, eğlenceli koro ve dans sekanslarıyla dolu, çeşitli popüler müzik tarzlarına sık sık yapılan göndermeler görülür. Oldukça standart bir orkestranın perküsyon bölümüne bir çift piyano ve bir klavye eklenerek fagotların yerine saksofon dördüsü konulur. *Nixon in China*, müziğin büyümlü gücünü yeniden canlandırır ve tarihi karakterleri zamansız tanrısal figürlere dönüştürür. Bu özellik operayı 1920'lerin ve 1930'ların güncel operalarından veya avangard işlerden ayırır. İzleyiciler, Soğuk Savaş sonrası muzaffer ve süper zengin ülkelerinin sanat aracılığıyla anıtsallaştırılmasını da eserde bulurlar. Operanın beyni olan Peter Sellars, bu iddiayı oldukça açık bir şekilde ortaya koyar:

"Bugünün televizyon ve Hollywood film çağında, klasik müzik devam edeceksen, çok iyi bir nedeni olmalıdır. Başka türlü bulunmayan bir şey sunmalıyız. Bence manevi içerik, bizi çevreleyen ticari kültürde eksik olan şey. Bunu katmalıyız" (Taruskin, 2010).

20. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, opera sanatının aldığı biçim ve konum aslında tam anlamıyla bütün bir yüzyılın toplamı olarak görülebilir. Elbette 20. Yüzyıl öncesindeki operanın en sevilen eserlerinin sahnelenmesi baskın şekilde devam etse de akademik anlamda yaratılan opera çok çeşitli türlerde yaşamaya devam eder. Hem küçük bir çevreye hitap eden müzikli oyun benzeri avangard eserler, hem de opera geleneğini yeniden yorumlayan Neo-romantik eserlerin bestelenmeye devam edildiği görülür. Bir yandan folklorik etkinin baskın hissedildiği Doğu ülkeleri operalarının otantik örneklerine rastlanırken, diğer yandan genellikle ABD merkezli devasa prodüksiyonlara rastlanılır. Sonuç olarak, yüzyılın sonunda opera bütün bir 20. Yüzyıl modern kültürünün mirası olarak üretilmeye devam eder.

İKİNCİ BÖLÜM

GYÖRGY LİGETİ VE LE GRAND MACABRE

2.1. GYÖRGY LİGETİ HAKKINDA

2.1.1. Macaristan'da Savaş Yılları

György Sandor Ligeti (28 Mayıs 1923 - 12 Haziran 2006), o dönemde Romanya topraklarında bulunan ancak Macarca konuşulan Transilvanya kasabası Dicsöszentmárton'da, Macar Yahudi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelir. Babası Alexander Ligeti bir banka memuru, annesi Ilona Somogy ise bir göz doktorudur. Baba tarafından dedesi profesyonel bir ressam, amcası ise ünlü bir kemancıdır. 1929 yılında besteci henüz altı yaşındayken Romanya'nın ikinci büyük şehri ve kültür merkezi olan Cluj'a yerleşirler. On dört yaşında piyano dersleri almaya başlar. Enstrümanda hızla ilerler ve haftalar içinde besteler yapmaya başlar. İlk denemesi Edvard Grieg'den (1843-1907) etkilenecek yazdığı *La Minör Vals* olur. On beş yaşında ilk yaylı kuartetini bestelemeye başlar. On altısında ilk senfonisini bestelemeye girer ve bu senfoni en sonunda top ateşleri ve barut patlamaları sesleriyle sona ermektedir. Daha sonraları timpani çalmayı öğrenir ve iki yıl boyunca amatör bir orkestrada perküsyonist olarak yer alır (Floros, 2014).

1933 yılıyla beraber Romanya'da Nazi hareketi büyümeye başlar. Yahudi öğrenciler okullarda dışlanır hatta taciz edilirler. Ligeti de bu ayrımcılıktan oldukça etkilenenler arasındadır. Liseyi bitirdikten sonra Cluj Üniversitesi'nde matematik ve fizik eğitimi almak ister ancak Yahudi olduğu için başvurusu reddedilir. Aynı zamanda Cluj Konservatuvarı'nda Ferenc Farkas'la (1905-2000) armoni ve kontrpuan çalışarak teknik yeterliliğini artırır, bir yandan da çello ve org çalmayı öğrenir. 1941-1942 yıllarında Bela Bartok'un müziğiyle tanışması sayesinde matematik eğitimi alma isteği tamamen ortadan kalkar ve bir müzisyen olmaya kesin olarak karar verir (Floros, 2014:10).

Ligeti'nin müzik eğitimi yarıda kesilir        İkinci Dünya Savaşı başlamış, Macaristan Nazi işgali altına girmiştir. Ocak 1944'te, yirmi yaşındaki György Ligeti, Szeged'deki Nazi  alışma kamplarında diğer Yahudi gençlerin yanında gözaltında tutulur ve kısa bir süre sonra Groşwardein'e gönderilir. Eylül 1944'e kadar bu çalışma kampında kalır. Mayıs 1944'te tüm Macar Yahudilerinin Auschwitz'e sistematik olarak sürgünü başladıktan sonra, Ligeti Ekim'de kamptan kaçar ve savaşın geri kalanını çok ağır koşullarda geçirir. Kendisi gibi kamplara gönderilen babası ve erkek kardeşi ne yazık ki bu kamplarda yaşamını yitirir, kurtulan tek kişi annesi olur. Ligeti o dönemi şöyle anlatır:

"Nisan 1945'te Auschwitz-Birkenau kadın kampında doktor olarak hayatta kalan annem Cluj'a döndü. Babam Auschwitz'den Buchenwald'a, oradan Bergen-Belsen'e gönderildi, hayatta kalamadı. Bildirildiğine göre, İngiliz birliklerinin Bergen-Belsen'i işgalinden kısa bir süre önce, Nisan 1945'te benekli ateş veya yetersiz beslenmeden öldü. K     kardeşim G bor, Ocak 1945'te Auschwitz'in boşaltılmasının ardından o kötü şöhretli kış yürüyüşünden geçti ve şiddetli soğuk ısırırđı ile Mauthausen toplama kampına geldi. Adı Mauthausen'deki  l ler listesinde, ölüm nedeni kalp yetmezliği" (Scheding, 2014:206).

Ligeti Yahudi kimliğinden şüphesiz etkilenmiştir. Bir genç olarak, anti-semitizm deneyiminin şokunun onu sosyalist siyonist gençlik grubu Habonim'e katılmaya nasıl motive ettiğini ancak bunun yanında, ideolojik topluluklardan rahatsızlık duyması nedeniyle gruptan ayrılmak üzere nasıl fikirlerinin değiştiğini de anlatır. Bir dönem sosyalist sempatiye sahip bir burjuva bireyci olduğunu, Almanya'ya gittiğinde de bir Yahudi olarak kendi Yahudiliği ve soykırımın tüyler ürpertici yankıları ile açık şekilde y zleştiğini belirtir. Ligeti'yi çağdaşı olan bestecilerden; Britten, Zimmermann veya Henze'den ayıran şey, kendisinin bir soykırım kurbanı olması yanında yalnızca soykırımdan değil, aynı zamanda savaş sonrasında Macaristan'da yönetime geçen Sovyet komünist baskısından da sağ çıkmayı başarabilmiş biri olarak besteler yapmasıdır. Savaş sırasında ve sonrasında birçok kez ölümün eşiğine gelmiş olması, müziği ele alış biçimine mutlaka çok özel bir yön vermiş olmalıdır (Scheding, 2014).

Ancak ana akım değerlendirmelerde nedense Ligeti'nin sanatında Yahudi olmasının, hapsedilmiş bir işçi olarak çalıştırılmasının, ailesini kamplarda kaybetmesinin etkisi üzerinde pek durulmaz. Macaristan'dan kaçıp Batı Avrupa'ya

gelmesinin ve buradaki müzikle tanışmasının çok daha büyük etkileri olduğundan söz edilir. Bunun bir strateji olması, yani savaş sonrası Avrupa'sında Yahudi kimliğinin besteci için bir pozitif ayrımcılık yaratıp yaratmadığının göz önünde tutulmaması için izlenen bir yol olması da mümkündür (Scheding, 2014:209).

Ligeti'nin yakın dostu olan ana akım müzik tarihçilerinden Floros'a göre Ligeti, Hitler döneminde babası gibi sol görüşlü bir ütöpik sosyalisttir. Ancak, Stalin döneminin tecrübesiyle beraber politik düşüncelerini değiştirmeye başlar. 1948 yılında Macaristan komünist ve Stalinist rejimle yönetilmeye başladığında devlet tarafından baskıcı bir yaklaşımla dejenere sanat olarak niteleyip kültür politikalarıyla dışladığı müzik Ligeti'nin müzik fikrini taşımaktadır. Ligeti her zaman demokrasiye, insanlık onuruna, düşünce özgürlüğüne, kişisel ve dinsel özgürlüğe inandığını belirtir. Nono, Henze veya Helmut Lachenmann'ın (d. 1935) müziğine saygı duymakla beraber, onların gibi politik bir müzik yapmadığını söyler. Tamamen bağımsız ve ileri derecede eleştirel bir düşünce şekline sahip olmak için çabaladığının altını çizer. Kendini bir anti-ideolog olarak niteleyecek kadar ideolojilere ve doktrin kabullerine karşıdır. Dogmatik düşünceye ve değişmez kurallara hem hayatında, hem politikada, hem de sanatında karşıdır. Konformist değildir. Bütün bu özellikler onun müziğinde izlediği çeşitli yollarda ve modern besteleme tekniklerinde yarattığı değişimlerde görülebilir. Ligeti müziğini içine düştüğü krizlerden hep yeni yollar bularak çıkarırken sahip olduğu bağımsızlık ve özerklik sayesinde yol almıştır (Floros, 2014:18).

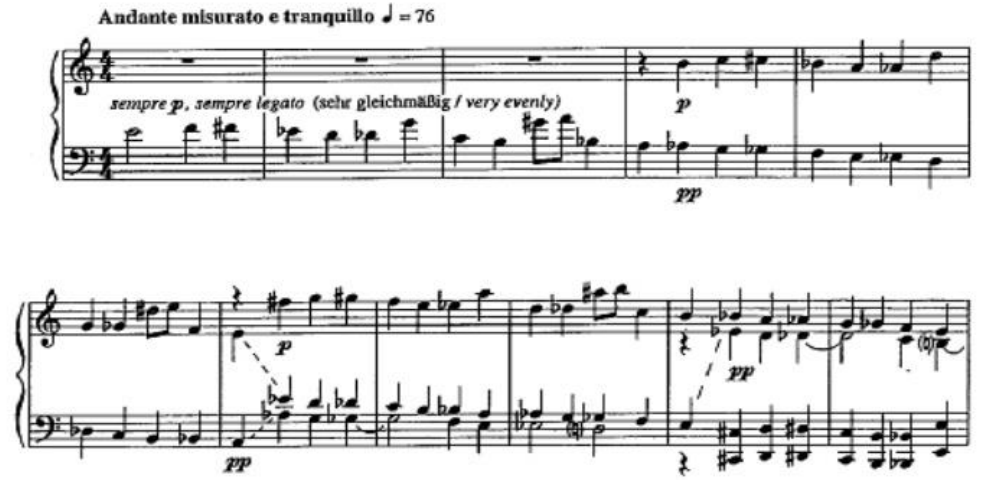
Diğer bir müzikolog Rosani'ye göre ise, politik ve sosyal durumun besteciye bir eserdeki müzikal parametreleri düzenlemenin yeni yollarını nasıl sağlayabileceği elbette Ligeti tarafından da düşünülmüştür. Ligeti müzik ve siyaset arasındaki ilişkiden bahsederken, müziğin ve her sanatsal eserin önemli bir parçasının tam da o anda toplumda meydana gelen şey olduğundan bahsetmiştir. Akustik olayların bir sıralaması olan müziğin, kullanım amacına dayanarak aslında baskıcı bir şey haline gelebileceğinden bahsettiği demeçleri vardır. Ama bunun olabilmesi için müziğin anlamsal ve kavramsal bir şeyin eklenmesine ihtiyacı olduğunu da atlamaz. Başka bir ifadeyle Ligeti, yaşamının eserlerindeki politik yansıması konusunda farklı fikirlerce yorumlanmış olsa da müzikte politik etkinin ve bu etkiyi sağlayan anlamın varlığının önemi ve gerekliliği konusunda tavrını açıkça belli eder (Rosani, 2013:62).

Savaş bittikten sonra Ligeti önce Sovyetler etkisi altındaki bir Doğu Bloğu şehri olan Budapeşte'ye yerleşir. Budapeşte Müzik Akademisi'nde Bela Bartok ve Zoltan Kodaly gibi büyük bir Macar bestecisi olan Sandor Veress (1907-1992) ile kontrpuan ve füğ, akademiye sonradan katılan Ferenc Farkas ile enstrümantasyon ve serbest bestecilik çalışır. Ayrıca burada Palestrina tarzı kurallı bestecilik de çalışan Ligeti, yıllar sonra bu çalışmayı kendi bestecilik stili üzerinde etkili olan çalışmalardan kabul etmiştir. 1949 yılında akademiden mezun olan besteci, bir yıl sonra Budapeşte'deki Franz Liszt Akademisi'ne bu kez armoni, kontrpuan ve müzik analizi öğretmeni olarak döner. Bu pozisyonu Kodály'nin yardımıyla sağlamlaştırır ve 1950'den 1956'ya kadar elinde tutar (Rosani, 2013).

Ligeti'nin Macaristan'da bestelediği ilk eserlerinin çoğu koro için yazılmıştır ve halk şarkıları düzenlemeleri içermektedir. Bu dönemdeki en büyük eseri, Budapeşte Akademisi için dört vokal solist, koro ve orkestra için *Cantata for Youth Festival* (1949) başlıklı mezuniyet kompozisyonudur. Bunun yanında bir diğer önemli eseri, repertuvarındaki en eski parçalarından olan 1948 ve 1953'te yazılmış iki *Çello Sonatı*'dir. Bu eserler başlangıçta Sovyetlerce yönetilen Besteciler Birliği tarafından yasaklanır ve çeyrek yüzyıl boyunca halka açık olarak icra edilemez (Rosani, 2013).

Ligeti bir süre Bartok ve Kodaly'ın izinde Romanya'yı gezerek halk müziği derlemeleri yapmaya başlar. Bu gezilerinde yüzlerce Macar halk müziği derler. Bu sırada, Romanya halk müziği ve onun armonik prensiplerine dayanan oldukça kapsamlı bir tez çalışması hazırlar. Macar ve Romen halk müziğini piyano, vokal müzik, oda orkestrası, koro gibi neredeyse tüm enstrümanlara uyarlar ve hatta *Romen Konçertosu* (1951) isimli bir de orkestra eseri besteler (Rosani, 2013).

Ligeti'nin Bartok'dan etkilendiği ancak aynı zamanda kendi özgün stilini de duyurmaya çalıştığı dönemde yazdığı *Musica Ricercata* (1951-1953) on bir piyano parçasından oluşan bir dizidir. Bartok'un piyano için eğitsel amaçlı parçaları olan *Microcosmos* (1926-37) ile karşılaştırılmıştır. Bu on bir parçadan birincisi özellikle piyano eğitimi için kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Eserde La sesi üst üste birçok oktavlarda duyulur. İkinci nota olan Re sesi sadece birinci parçanın en sonunda duyulur. Sonra ikinci parça bu iki notaya (La-Re) üçüncü bir notayı ekler ve eser bu şekilde her parçada yeni bir nota ekleme yöntemi ile sürer. En sonunda on birinci parçada kromatik dizinin on iki sesi de eklenmiş olarak eser son bulur (Çınar, 2007:6).



Görsel 2.1. Musica Ricercata'dan bir kesit

Ligeti, Bartok ve Kodaly etkilerinin yanısıra, kendisinin Macar geleneksel müziğinin bir parçası olduğunu hissederek Macar halk müziği ile arasında içgüdüsel bir bağ kurmuştur. Öyle ki, Ligeti'nin müziğindeki yöntemlerden biri olan ses katmanları yöntemi onun müzik yaşamının ileri dönemlerinde ortaya çıkmış gibi gözükse de, Ligeti erken dönem dahil tüm müzik çalışmalarında ses katmanları yöntemini kullanarak Macar halk müziği dizi ve armonilerinden yararlanmıştır. Gece (*Ejszaka*) ve Sabah (*Reggel*) adında *İki Koral Parça'sı* (1965) buna örnektir. Eserin *Sabah* bölümü, crescendo ile yükselen beyaz tuşlardan oluşan ses katmanları üzerine kurulu sekiz partili bir kontrpuan olarak başlar ve sonradan siyah tuşlu seslerden oluşan (pentatonik) akora dönüşür. Gece'deki katmanlı kontrpuanda ise sadece iki kelime tekrar edilir. Bunlar aşılamayan ve geçilemeyen, vahşi, masalsı bir ormanda bulunma duygusu veren bir atmosphere sahiptir. Ligeti'nin *İki Koral Parça'sının* *Sabah* bölümünde yarattığı siyah tuşlu seslerden oluşan pentatonik akor, pentatonik diziye ait seslerin bir salkım şeklinde aynı anda duyurulmasıdır (Çınar, 2007:7). Ligeti'nin akorları bir salkım gibi kullanarak ses katmanları şeklinde kullanması, akla bir yandan da örümcek ağları görüntüsünü getirir. Belki de Ligeti, çocukluğundan beri sahip olduğu örümcek korkusunu vahşi ve masalsı bir ormanda yalnız kaldığında etrafında gördüğü örümcek ağlarını bilinçaltında canlandırarak bu tekinsiz atmosferi yaratır.

1951 yılına gelindiğinde, kendisini folklörden ve Bartok çizgisinden artık uzaklaştırması gerektiğini düşünür ve bir besteci olarak yeni yollar aramaya başlar. 1950'den 1956'ya kadar Budapeşte Müzik Akademisi'nde armoni, kontrpuan ve form analizi incelemeleri yapar. Bu sırada, klasik armoni üzerine iki önemli kitap yazar. İlk

Yaylı Kuarteti'ni 1953-1954 yıllarında tamamlar ama eser ancak 1958 yılında Viyana'da prömiyer yapabilmıştır. Progresif işlerinden olan *Nefesli Beşlisi için Altı Bagatel* isimli eseri 1956 yılında Çağdaş Macar Müziği Festivali'nde seslendirilir. Eserden sadece beş bagatel çalınır çünkü altıncısı yoğun disonans içerdiği gerekçesiyle programa alınmaz (Floros, 2014: 12).

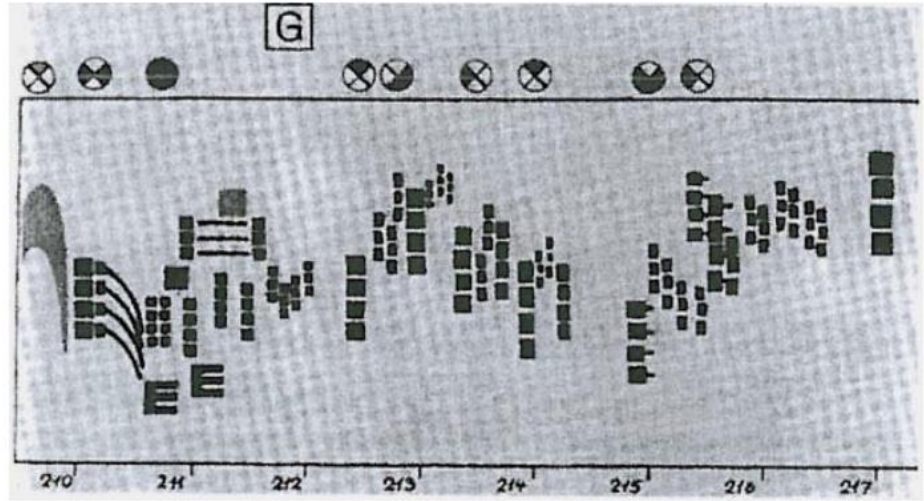
2.1.2. Batı Avrupa Müziğiyle Tanışma

1956 yılındaki politik değişimlerle beraber, Macaristan'da Batı ülkelerindeki müzik kayıtları ulaşılabilir hale gelir. Ligeti böylece ilk kez Arnold Schönberg, Alban Berg ve Hans Webern'e ait yaylı kuartetlerini dinler. Herbert Eimert (1897-1972), Karlheinz Stockhausen, Otto Tomek (1928-2013) ve Hanns Jelinek (1901-1969) ile bağlantılar kurarak onlardan müzik kayıtları ve makaleler alır. Daha sonra bu zamanları şöyle anlatır:

"Hayatımdaki en güzel şoku yaşıyordum. Geceleri gizlice dinlediğim bu müzikle, hayal meyal tahmin edebildiğim bir fikri duyabilme, çalışabilme ve okuyabilme fırsatı bulmuştum. Batı'nın Yeni Müziği, yılların çalışmalarının sonucu elde edilmiş yeni müzikal olanaklarıyla önümde duruyordu ve bu yeni fikir benim kendi yolumda beni onaylıyordu. Bu özgürlüğün ta kendisiydi" (Floros, 2014:13).

4 Kasım 1956'da Sovyet birliklerinin Budapeşte ayaklanmasını bastırmasıyla ülkede yeni bir döneme geçilir. Sovyet yönetiminde yaşamak istemeyen Ligeti Batı'ya gitmeye karar verir. 10 Aralık 1956'da kaçarak Avusturya'ya geçer. Yanında, daha sonra 1957'de evleneceği ve geleceğin önemli Freudyan psikologlarından olacak olan sevgilisi Vera Spitz (d. 1930) de vardır. Viyana'ya ulaştıklarında Friedrich Cerha (d. 1926) ve Hanns Jelinek ile buluşurlar. Viyana'ya yerleşmek için karar almışlardır ancak Eimert ve Stockhausen Ligeti'yi Köln'e, Elektronik Müzik Stüdyosu'na katılmaya davet ederler. Eimert'in çabalarıyla Köln'e ulaşan Ligeti, stüdyoda bir buçuk yıl çalışır. Yeni Müzik üzerine yaptığı yoğun çalışmalar sonunda Schönberg, Berg, Webern, Boulez, Stockhausen müzikleri ile yakından ilgilenir ve onlardan esinlenir. Köln'de geçirdiği on sekiz ay boyunca avangard yaklaşımların ve stüdyoda Gottfried Michael Koenig (1926-2021) ile yaptığı elektronik müzik çalışmalarının besteci üzerinde büyük etkisi olur. Orada ilk elektronik eserleri olan *Glissandi* (1957) ve *Artikülasyon*'u (1958) besteler (Floros, 2014:14).

Ligeti'nin Köln elektronik müzik stüdyosunda yarattığı ilk eser olan *Glissandi*, tek kanallı kasete kaydedilmiştir. *Glissandi*'deki ses efektleri glissando yapan sesler ve gürültüler, Stockhausen'ın *Gesang*'ında (1956) duyduğu hava bombardımanı ve radyo dalgalarındaki şekille sessel bir temsile dönüşmüştür. Ligeti bu eseri için daha sonra "*elektronik ortam için parmak egzersizi*" yorumunu yapmıştır. Ligeti'nin yarattığı ikinci elektronik müzik eseri olan *Artikulation* ise dört kanallı bir teyp parçasıdır. *Artikulation* ilk kez, 25 Mart 1958'de Batı Alman Radyosu'nun *Musik der Zeit* (Günümüzün Müziği) adlı programında yayınlanmıştır. Eserin adından da anlaşıldığı gibi, artiküle edilenler, elektronik seslerin konuşma gibi maskelenişi ve vokal akustik biliminin gelişiminin müziğe yansımalarıdır. Dört dakikaya yakın bir zaman dilimi boyunca bir çeşit vokal teknik içinde çığlıklar, ulumalar, gümbürtüler, patlamalar, çarpışmalar, kazalar, hırıltılar ve diyalogun art arda betimlenmesi duyurulur. Ligeti'nin deyişiyle bu müzik, seslere atfedilen anlam sezgilerine dayanmaktadır ve son derece bilinçli şekilde bir araya getirilmişlerdir (Çınar, 2007:13).



Görsel 2.2. Artikulation'un grafik notasyonundan bir kesit

Stockhausen'ın müziğinden ve fikrinden oldukça etkilenmekle beraber, Ligeti'nin serialist müziğe doğru bir eğilimi de vardır. İlk kez 1957 yılında, Darmstadt Müzik Okulu'nun uluslararası yaz kursuna katılır. Orada Boulez, Luigi Nono ve Henri Pousseur (1929-2009) ile tanışır. 1959'dan itibaren de bu kurslarda eğitimci olarak yer alır. Seminerlerini *Webern Müziğinde Form ve Yapı Problemleri* başlığı altında

verir. Ligeti her ne kadar sonradan terketmiş olsa da 1950'li yılların sonunda avangardizme bağlıdır. Köln'e geldikten kısa süre sonra zamanın önemli avangard bestecilerinin arasına girer. Bu grubun kimse tarafından anlaşılmayan müziğinin ana amacı karşı bir kültürü ayağa kaldırmaktır. Ancak Ligeti'ye göre bu grubun, ne kadar yenilikçi olsa da önceden belirlenmiş stilistik kuralları ve davranış biçimleri vardır. Yıllar sonra Ligeti bu dönemin müziği için şöyle konuşur:

“Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de besteleme anlamında bir ikiye bölünme var. Bu bölünme modernist-postmodern veya avangard-postmodern şeklinde ortaya çıkıyor. Ben kendimi bu bölünmelerden herhangi birine ait hissetmiyorum. Bir zamanlar Darmstadt Okulu'na dahil olduğum doğru ancak, bir avangart taraftarı olmadım veya herhangi bir eğilimin dogmatik savunmalarına girişmedim. Bence hem avangardizmin hem de postmodernizmin modası geçti. Buna karşın herhangi bir ideolojiden bağımsız entelektüel bir duruşa karşılık gelen ve 20. Yüzyılın rengini ve hissini taşıyan modern sanata inanıyorum” (Floros, 2014:211).

Ligeti'nin ilk büyük orkestra eseri olan *Apparitions* (1958-1959), içinde ölçüsüz ritim, fantastik karmaşa ve değişik ses kurgularının yer aldığı bir eserdir. Ligeti bu değişik teknikleri *Apparitions*'ta bir araya getirerek orkestral katmanlar yaratmıştır. Aslında Ligeti *Apparitions*'ı, *Viziok* başlığı altında Budapeşte'deki son yılında (1956) bestelemiştir. 1957'de bu eserini yeniden gözden geçirir ve bu sefer üç bölümlü olarak yazmayı tasarlar. İlk bölüm, Budapeşte modeline benzer şekilde tasarlanır ve ses katmanlarından oluşur. İkinci bölüm ise olağanüstü derecede hareketli bir müzikal dokuya sahiptir. Eserde tekrar eden farklı ve düzensiz figürleri herhangi bir düzene göre belirlenmeyen on iki yaylı çalgı çalar. On iki yaylı çalgının çaldığı bu hareketli doku bir saniye için bir kesintiye uğrar. Bu bir saniyelik sessizliğin ardından eserin bu bölümü, diğer saniyede gelen hafif nüansla birlikte, aniden ve kısa bir süre için fortissimoya yükselir. Üçüncü bölüm ise Ligeti'nin yaklaşık on yıl sonra bestelediği *Viyolonsel Konçertosu*'nun (1966) ikinci bölümü ile benzerlikler gösterir. Ligeti yaşamının ileriki yıllarında *Apparitions*'ı tekrar gözden geçirmiş ve ona son şeklini vermiştir. Eserin günümüz versiyonu iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm hala bir önceki versiyonun ses katmanı uygulamasına sadıktır. İkinci bölüm ise çok karmaşık, aynı anda duyulmayan ve senkronize olmayan birkaç ostinato şeklinde düzenlenmiş yenilikçi bir bölümdür. Analiz edilebilmesi son derece güç bir yapıya sahiptir.

Ligeti, *Apparitions* eserinde başka kompozisyon sistemlerinden de etkilendiğini anlatır. Bu döneme kadar Köln ekolünün⁸ hem takipçisi, hem de tıpkı Mauricio Kagel gibi ekole dıştan bakan kuşkucu biri olarak görünür. *Apparitions*, dönemin diğer avangard eserleriyle aynı kategoride değerlendirilir. Ama aynı zamanda gösterişe, dogmaya, kayıtsızlığa yönelik bir eleştiri amacı da taşır. Ligeti'nin savaş sonrası serializmine karşı geliştirdiği eleştirel tutum, zamanla başka avangard bestecilerin katılımıyla yaygın bir görüş halini almıştır. Yani Ligeti, serializmin besteciler üzerinde bir değerlendirme aracı olmasına karşı çıkarak, küçük formdaki eserlerde oluşan kontrastların dinleyicide yarattığı durgun ve solgun imajın, büyük formdaki eserlerde daha bariz kontrastlar ve ani geçişlerle zenginleşeceğini savunmuştur (Çınar, 2006:16-17).

Ligeti, *Apparitions* (1958–59) ve *Atmosphères*'in (1961) ikinci bölümünün dokusunu tanımlamak için mikropolifoni terimini kullanır. Bu dokunun polifoniden farkı, yoğun ve zengin bir yığın altında gizlenmemiş olmasıdır. Bireysel enstrümanların karmaşık bir ses ağında gizlenmeyip atmosfer içinde neredeyse statik fakat yavaş gelişmesini ifade eder. *Lontano* (1967) adlı eseri ise büyük orkestra için yazılmış bir başka mikropolifoni örneğidir ancak önceki eserlerden farklı olarak, genel efekt, ahenkli bir etkiye yol açan karmaşık dokular ve sesin opaklığı ile uyuma daha yakındır. Bugün birçok orkestra tarafından çalınan standart bir repertuvar parçası haline gelmiştir (Rosani, 2013).

Diğer bir eseri olan solo org için *Volumina* (1961–62, 1966'da revizyon) ile Ligeti, ses bloklarına çevrilmiş nota kümelerini kullanarak sanatına devam eder. Bu parçada Ligeti, geleneksel müzik notalarını terk eder, bunun yerine genel perde aralıklarını, süreyi ve notaların dalgalanmalarını temsil etmek için diyagramları kullanır. *Poème Symphonique* (1962) ise Fluxus hareketiyle kısa bir tanışması sırasında yüz mekanik metronom için yazılmış bir çalışmadır. Bunun yanında, *Aventures* (1962) ve ona eşlik eden parçası *Nouvelles Aventures* (1962–65) gibi, üç şarkıcı ve enstrümantal yedili için, semantik (anlamsal) olmayan, bestecinin kendisinin yazdığı bir metne sahip besteler yaratır. Bu parçalarda, her şarkıcının oynayacak beş rolü vardır, beş duygu alanını keşfederler ve birinden diğerine o kadar

⁸ 1950'lerde Köln'de etkin olan besteciler grubu, genellikle elektronik müziğin ve müzikal avangardın merkezi olarak anılır.

hızlı ve ani bir şekilde geçerler ki, beş alanın tümü parça boyunca görülür (Rosani, 2013).

D **WILD** (♩ = 90, oder schneller)¹¹
FEROCIOUSLY (♩ = 90 or quicker)¹¹

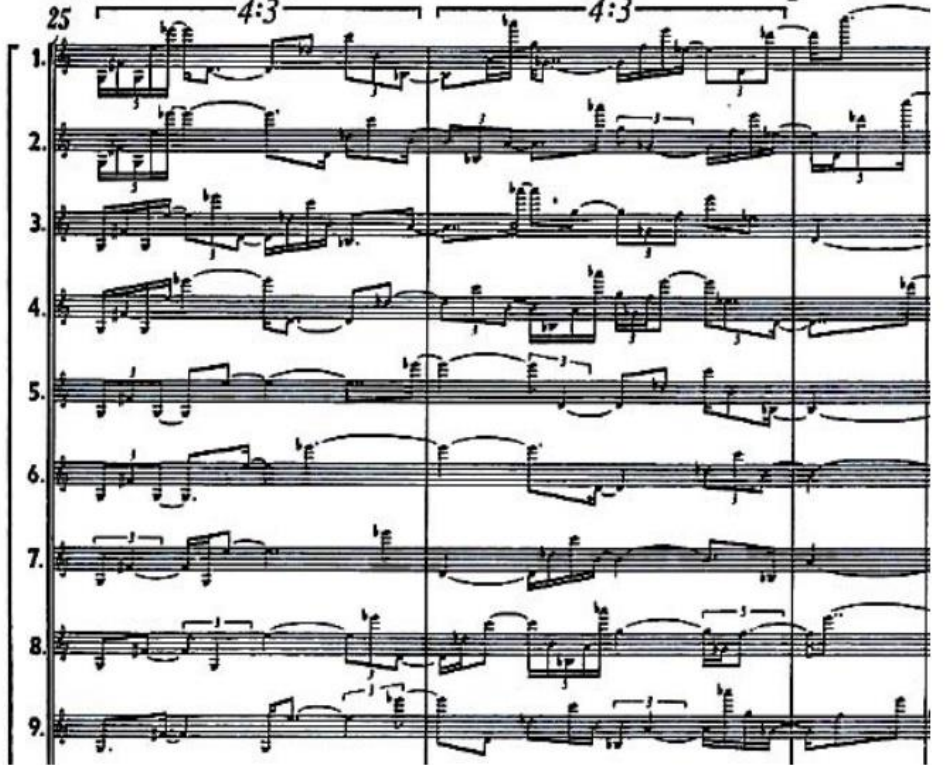
3 ex abrupto
4 tutti senza sord., arco

poco meno mosso

1

25 **4:3** **4:3**

VI. I



Görsel 2.3. Apparitions, ikinci bölümden bir kesit

(a)	= wie "W <u>a</u> sser"
(a ₀)	= stimmloses (a) — (a)-farbiger Hauch
(ã)	= nasaliertes (a)
(ä)	= wie englisch "l <u>a</u> w", "g <u>a</u> rd", "t <u>o</u> ngue"
(ä ₀)	= stimmloses (ä) — (ä)-farbiger Hauch
(ã)	= nasaliertes (ä)
(x)	= wie englisch "h <u>o</u> t", "R <u>o</u> ckefeller"
(x ₀)	= stimmloses (x) — (x)-farbiger Hauch
(x̃)	= nasaliertes (x)
(ʌ)	= wie englisch "b <u>u</u> t"
(ʌ ₀)	= stimmloses (ʌ) — (ʌ)-farbiger Hauch
(æ)	= wie englisch "b <u>a</u> d"
(æ ₀)	= stimmloses (æ) — (æ)-farbiger Hauch
(æ̃)	= nasaliertes (æ)
(b)	= wie "b <u>a</u> r"
(b ₀)	= wie "A <u>b</u> sicht" — stimmloses (b)
(c)	= wie "M <u>a</u> dchen" — enge Verbindung von (t) und (ç)
(ç)	= wie "i <u>ch</u> "

Görsel 2.4. Aventures için Ligeti'nin vokal direktifleri

Ligeti'nin bir diğer önemli eseri olan *Requiem* (1963–65) soprano ve mezzosoprano solistler, yirmi kişilik koro (soprano, mezzosoprano, alto, tenor ve bas seslerden dörder kişi) ve orkestra için bestelenmiş bir eserdir. Yaklaşık yarım saat süren eser, o ana kadar bestelediği en uzun parça olmasına rağmen, geleneksel requiem metninin yaklaşık yarısından oluşur. Giriş, Kyrie, Dies İrae ve ikinci sekansı De Die Judicii ve Lacrimosa bölümlerinden oluşur. *Lux Aeterna* (1966) eseri de metni Latince Requiem ile ilişkilendirilen on altı sesli bir acapella parçadır (Rosani, 2013).



Görsel 2.5. Requiem'den mikropolifoni örneği

1968 tarihli eseri olan *İkinci Yaylı Kuarteti* beş bölümden oluşur. Bu bölümler birbirlerinden çok farklıdır. İlkinde, *Aventures*'ta olduğu gibi yapı büyük ölçüde parçalanmıştır. İkincisinde her şey çok ağır bir çekime indirgenir ve müzik büyük bir lirizmle uzaktan geliyormuş gibi duyulur. Pizzicato karakterdeki üçüncü bölüm ise tekrarlanan notaları çalan parçaların granüle edilmiş bir süreklilik oluşturduğu, sert ve mekanik, makine benzeri bir çalışmadır. Hızlı ve tehditkar olan dördüncüsünde, daha önce olan her şey bir araya toplanmıştır. Son olarak, güçlü bir karşıtlık içinde, beşinci bölüm kendini yayar. Her bölümde aynı temel konfigürasyonlar geri döner, ancak her seferinde renklendirmeleri veya bakış açıları farklıdır. Böylece genel form ancak beş bölümün tümü bağlam içinde dinlenildiğinde ortaya çıkar (Floros, 2014).

Diğer bir eseri olan *Ramifications* (1968-69), her biri bir veya birkaç kişi tarafından alınabilen yedi keman, iki viyola, iki çello ve bir kontrbas olmak üzere on iki çalgıdan oluşan bir yaylılar topluluğu eseridir. On iki çalgı sayısal olarak eşit iki gruba ayrılır, ancak birinci gruptaki çalgılar (dört keman, bir viyola ve bir çello) yaklaşık olarak çeyrek ton daha tize akort edilir. Daha tize akortlanmış olanlar kaçınılmaz olarak diğerlerine doğru kayma eğilimi gösterir ve sonunda her iki grup da perde

olarak birbirine yaklaşır. Hemen ardından bestelenen *Oda Konçertosu*'nda (1969–70), aynı anda farklı düzlemlerde birkaç katman, süreç ve hareket türü yer alır. Senza temponun sık sık işaretlenmesine rağmen, icracılara sürekli devam eden bir özgürlük verilmez. Besteciye göre form hassas bir mekanizma gibidir. Ligeti her zaman makinelere, teknoloji ve otomasyon dünyasına hayran olmuştur. Makineleri düşündüren periyodik mekanik gürültülerin kullanımı eserlerinin çoğunda görülür (Floros, 2014).

1960 ve 1961 yılları Ligeti için çok önemli zamanlardır. *Apparitions* ve *Atmospheres* isimli orkestra eserleri prömiyerlerinde büyük başarı kazanırlar. Bestecinin uluslararası bir üne kavuşmasını sağlarlar. *Apparitions*'ın 19 Haziran 1960'daki prömiyeri Köln Uluslararası Yeni Müzik Derneği'nin Dünya Müzik Festivali'nde yapılır. *Atmospheres* ise ilk kez 22 Ekim 1961'de Tuna Nehri Müzik Festivali'nde büyük başarı yakalar. Bunlar ve daha sonraki eserleriyle Ligeti artık önde gelen çağdaş besteciler içinde yerini alır. Altmışlı yıllarda birçok Avrupa ülkesine seyahat etse de çoğunlukla Viyana'da yaşar. 1968'de Avusturya vatandaşlığını alır (Floros, 2014).

Aynı dönemde, misafir profesör olarak Stockholm Müzik Akademisi'nde dersler verir. Ayrıca Madrid'de, Bilthoven'de, Essen'de ve Jyväskylä'da bestecilik seminerleri verir. 1969 ile 1973 yılları arasında ise daha çok Berlin'de yaşar. 1972'de altı ay boyunca Stanford Üniversitesi tarafından California'da bestecilik çalışmaları yapması için misafir edilir. Massachusetts'de Berkshire Müzik Akademisi, İtalya Siena'da Chigiana Akademisi derken, 1973 yılında kompozisyon bölümünde profesör olarak yer aldığı Hamburg Müzik Akademisi üyeliği onun kalıcı bir pozisyona yerleşmesinin başlangıcı olur. Orada birçok genç ve başarılı besteci yetiştirir. Emekli olduğu 1989 yılından 2006'daki ölümüne kadar Hamburg ve Viyana'da yaşamını sürdürür (Floros, 2014:15).

2.1.3. Le Grand Macabre Dönemi ve Sonrası

1970'lerde Ligeti Darmstadt Okulu'ndan ayrılmıştır ve Boulez'in yapıtlarını ve genel olarak onun kompozisyon yöntemini bütünsel olarak tartışan makaleler yazmıştır. Belli bir sistem ve estetikle daha az bağı kaldığı için bu durum belki de Ligeti'nin kompozisyon yaklaşımını dönüştürmesini ve özgürleştirmesini kolaylaştırmıştır. 1956'da Batı için Macaristan'dan kaçtığında, kendisini dokuya

dayanan⁹ müziğin ve elektronik bant kompozisyonlarının deneysel bir bestecisi olarak yeniden keşfettiğini söyleyen Ligeti, 1970'lerin başına gelindiğinde mikropolifoni olasılıklarını da tüketmeye başlar. *Oda Konçertosu* (1969–70) ve *Melodien* (1971) gibi bu döneme ait eserler, yaklaşımının aşamalı bir dönüşümünü gösterirler. Zamanla Ligeti, LGM operasının kompozisyonuna kadar daha önceki tekniklere ve stillere dönmeye başlar. Mikropolifonideki karmaşık çizgileri yavaşlatarak modern müziğin yasakladığı melodik şekli yaratmaya döner (Searby, 2004:32).

1970'lerden itibaren Ligeti ritme odaklanmaya başlar. *Continuum* (1968) ve *Clocks and Clouds* (1972–73), 1972'de minimalist Steve Reich ve Terry Riley'nin müziğini duymadan önce yazılmıştır. Ama *Three Pieces for Two Pianos*'un (1976) ikincisi Reich ve Riley'den etkilenme gösterir. Bunun yanında Ligeti, 1970'lerde ritme yönelmesiyle beraber Orta Afrika Cumhuriyeti'nden bir öğrencisinin kayıtlarından duyduğu çok sesli kabile müziğini beğenir ve bu tip primitif müzikle de ilgilenmeye başlar (Searby, 2004).

Bahsedildiği üzere, Ligeti'nin 1961 ve 1974 yılları arasında yerleşik kompozisyon yaklaşımı büyük ölçüde mikropolifonidir. Bu yaklaşım aritmik kanonlardan yoğun bir doku oluşturan polifonik bir yaklaşımdır ve ilk olarak orkestra çalışması *Atmosphères* (1961) 'de görülmüştür. Operadan önce yazdığı son eseri *San Francisco Polyphony*'de (1973–74) orkestra için mikropolifoni, artan melodik boyuta rağmen hala kullanılan en önemli tekniktir. LGM'nin kompozisyonundan sonra Ligeti, mikropolifoniye yalnızca kısacık ve dönüştürülmüş bir şekilde kullanmıştır. Operasını yazdığı dönemde, müziğinin estetiği daha eklektik ve daha postmodernist bir yaklaşıma dönüşür. Bu değişim, operada kullandığı zengin üslup yelpazesinden de açıkça görülebilir (Searby, 2004: 33).

Ligeti operasından sonra bir süre yeni bir tarz bulmak için uğraşır. Kolaj kullanımını terk eder ancak diatonik bir bağlamda olmasa da armonik yürüyüşleri (büyük ve küçük üçlülere bile) çalışmalarına giderek daha fazla dahil edecektir. *Klavyer İçin İki Kısa Parça*'nın yanı sıra, 1982'de *Keman Korno ve Piyano Üçlüsü*'ne kadar başka bir büyük eser tamamlamaz. 1980'ler ve 1990'lardaki müziği, karmaşık

⁹ Müzikte doku; tempo ile melodik ve armonik materyallerin bir müzik kompozisyonunda nasıl birleştirildiğini ve eserdeki sesin genel kalitesini belirleyen şekildir.

mekanik ritimleri vurgulamaya devam eder, genellikle daha az yoğun bir kromatizmle, yerleri değiştirilmiş majör ve minör üçlülere ve polimodal yapıları tercih etme eğilimindedir. Bu süre zarfında Ligeti ayrıca kornolar için doğal armonikler (*Nefesli Üçlüsü* ve *Piyano Konçertosu*'nda olduğu gibi) ve yaylılar için scordatura¹⁰ (*Keman Konçertosu*'nda olduğu gibi) kullanarak alternatif akort sistemlerini keşfetmeye başlar. Bu dönemdeki eserlerinin çoğu, genişletilmiş tekli hareketlerinden ziyade çok hareketli eserlerdir (Searby, 2004).

1985'ten 2001'e kadar Ligeti, piyano için üç tane etüt kitabı yazar. Toplamda on sekiz kompozisyon olan *Etütler*, Endonezya ve Güneydoğu Asya müzikleri, Afrika poliritimleri, Béla Bartók, Conlon Nancarrow (1912-1997), Thelonious Monk (1917-1982) ve Bill Evans (1929-1980) müzikleri dahil olmak üzere çok çeşitli kaynaklardan yararlanır. Birinci kitap, bir dizi benzer motif ve melodik öge içeren *Piyano Konçertosu*'na hazırlık olarak yazılmıştır. Ligeti'nin yaşamının son yirmi yılına ait müziği, ritmik karmaşıklığıyla kusursuzdur. *Piyano Etütleri* hakkında besteci, bu ritmik karmaşıklığın çok farklı iki ilham kaynağından kaynaklandığını iddia eder. Bunlar; Chopin ve Schumann'ın romantik dönem piyano müziği ile Güney Afrika'nın yerli müziğidir (Searby, 2004).

Ligeti'nin daha önceki ve sonraki parçaları arasındaki en belirgin fark, yeni bir pulse¹¹ (vuruş) anlayışında yatmaktadır. Daha önceki çalışmalarda vuruş ikiye, üçe vb. bölünebilen bir şeydir. Bu farklı alt bölümlerin etkisi, özellikle aynı anda ortaya çıktıklarında, işitsel manzarayı bulanıklaştırarak Ligeti'nin müziğinin mikropolifonik etkisini yaratmaktadır. Daha sonraki çalışmalarda ise vuruş müzikal bir atom, ortak bir payda, daha fazla bölünemeyecek temel bir birim olarak ele alınır. Bölünmeler yerine temel vuruşun çarpılması yoluyla farklı ritimler ortaya çıkar. Bunu yaratan en etkin ilham olan Afrika müziğinin ilkesi budur. Aynı zamanda ve önemli ölçüde, gençliğinin müziği olan Balkan halk müziğinin eklemeli ritimleriyle de pek çok ortak noktayı paylaşmaktadır (Searby, 2004).

¹⁰ Normal, standart akorttan farklı bir yaylı çalgı akordudur. Genellikle özel efektlere veya olağandışı akorlara veya tınılara izin vermeye veya belirli bölümlerin çalınmasını kolaylaştırmaya çalışır.

¹¹ Tempoyu belirleyen, ritmin temeli olan, sesli veya ima edilen, eşit aralıklarla yerleştirilmiş bir dizi vuruş.

Ligeti, dört yıllık bir çalışmanın ardından 1993 yılında *Keman Konçertosu*'nu tamamlar. Bu eserde besteci, o zamana kadar geliştirdiği çok çeşitli teknikleri ve hali hazırda üzerinde çalıştığı yeni fikirleri kullanır. Diğer tekniklerin yanı sıra, bir passacaglia, mikrotonalite, hızla değişen dokular, Macar halk melodileri, Bulgar dans ritimleri, Ortaçağ ve Rönesans müziğine göndermeler ve yavaş tempolu solo keman yazımı kullanır. Bu döneme ait diğer bir eser, William Brighty Rands (1823-1882), Lewis Carroll (1832-1898) ve Heinrich Hoffman'ın (1798-1874) İngilizce metinlerinden oluşan altı acapella korolu *Nonsense Madrigals* (1988-93) 'dir. Ligeti'nin son eserleri ise solo korno, dört doğal korno ve oda orkestrası için yazdığı *Hamburg Konçertosu* (1998–99), bir şarkı döngüsü olan *Nefesliler, Davullar, Kemanlar* (2000) ve on sekizinci piyano etüdü olan *Canon* (2001) isimli eserleridir. Bunun yanında, operasından sonra Ligeti, önce Shakespeare'in *The Tempest*'ına ve daha sonra Carroll'ın *Alice's Adventures in Wonderland*'ına dayanan ikinci bir opera yazmayı planlar, ancak ikisi de gerçekleşmez (Searby, 2004).

Ligeti'nin müziği, 20. yüzyıl klasik müziğine aşina olmayan halk tarafından en çok Stanley Kubrick'in kendisine dünya çapında izleyici kazandıran üç filminde kullanılmasıyla tanınır. 2001 *A Space Odyssey* (1968) film müziği, onun dört parçasından alıntılar içerir: *Atmosphères*, *Lux Aeterna*, *Requiem* ve *Aventures*. Bazı durumlarda Ligeti'nin bilgisi olmadan ve tam telif hakkı izni olmadan müzikler değiştirilmiştir. Ligeti bunu öğrendiğinde, müziği çarpıtıldığı için dava açar ancak daha sonra vazgeçer. Kubrick karşılığında izin ister ve Ligeti'ye müziğini sonraki filmlerinde de kullanmak için tazminat öder. Daha sonra diğer bir Kubrick filmi *The Shining*'de (1980) orkestra için *Lontano*'nun küçük bölümleri kullanılır. Ligeti'nin *Musica Ricarcata*'sının ikinci hareketinden bir motif de Kubrick'in *Gözleri Tamamen Kapalı* (1999) filminin önemli anlarında yer alır (Ross, 2007).

Ligeti'nin çalışmaları başka yönetmenler tarafından da çok sayıda filmde kullanılmıştır. *Lontano*, Martin Scorsese'nin 2010 tarihli psikolojik gerilim filmi *Shutter Island*'da (2010) kullanılır. *Çello Konçertosu*'nun ilk bölümü Michael Mann'ın 1995 tarihli suç filmi *Heat*'te kullanılır. *Requiem*, 2014 yapımı *Godzilla* filminde yer alır. *Çello Konçertosu* ve *Piyano Konçertosu*, Yorgos Lanthimos'un 2017 tarihli filmi *The Killing of a Sacred Deer*'da kullanılır. Ligeti'nin müziği televizyon ve radyoda da kullanılmıştır. *Lontano*, *Atmosphères* ve *Çello Konçertosu*'nun ilk bölümü, Sophie Fiennes'in Alman sanatçı Anselm Kiefer hakkında yazdığı *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) adlı

belgeselinde kullanılır. *Lontano*, *Melodien* ve *Volumina*, *Otostopçunun Galaksi Rehberi*'nin (1978) radyo serisinde fon müziği olarak da kullanılmıştır (Edwards, 2017).

Ligeti profesyonel bir müzikolog olarak müzik tarihindeki tüm türlere detaylı olarak hakim bir sanatçıdır. Bunun yanında edebiyat ve resim alanıyla da hep yakından ilgilidir. 1988'de Hamburg'da, bestecinin altmış beşinci doğum günü şerefine düzenlenen kongrede kendisinin entelektüel ilgi alanının ele alındığı, modern biyokimyadan Afrika ve Cava müziğine kadar olan derin incelemeleri hakkında bildiriler sunulmuştur. Teknolojiyle olan ilişkisi, sanatındaki belirtiler üzerinden aktarılmıştır. Hem elektronik müziğe hem de bilgisayarla yapılan müziğe ilgisi vardır. Karmaşık, yapısal, icat edilmiş ve hatta yapay olanı özellikle tercih ettiği zamanlar vardır. Yıllar boyunca geç orta çağ müziği olan *ars nova* ve *ars subtilior*¹² ekolleri üzerine çalışarak onları bir model olarak kullanmak değil, onlar sayesinde yeni ilham kaynakları yaratacak zenginliği yeniden keşfetmek arzusuyla bestelemiştir. Kahramanca, onaylayıcı, direkt, anlaşılır, şatafatlı, günah çıkartan, aşırı duygusal anlatımlara hiç ilgi duymamıştır (Floros, 2014:16).

Ligeti çok dilli bir insandır ve bu yüzden kendini hem Viyana'da, hem Hamburg'da hem de Paris'te evinde hissetmiştir. Arkadaşları ve öğrencileri birçok ulustandır ve müziğinin ünü uluslararasıdır. Çoklu etnik kimliğini tanımlarken şöyle der:

"...anadilim Macarca, ama orijinal bir Macar değilim çünkü Yahudiyim. Aynı zamanda, Yahudi dini topluluğunun da bir üyesi değilim yani asimileyim. Aslında tam olarak asimile de değilim çünkü vaftiz edilmedim. Şu an, bir yetişkin olarak, Avusturya ve Almanya'da yaşıyorum. Uzun zamandır Avusturya vatandaşıyım. Ama gerçek bir Avusturyalı değilim ve Almancam hep bir Macarca rengine sahip. Kim olduğum sorulacak olursa şunu söylerim: Ben Yahudi soyundan gelen, ilk olarak Romanya, sonra Macaristan ve en son Avusturya vatandaşı olmuş, Transilvanya doğumlu bir Macarım. Hiçbir coğrafyaya ait değilim. Kendimi sadece Avrupa fikrine ve kültürüne ait hissediyorum" (Floros, 2014:18).

¹²On dördüncü yüzyılın sonunda Paris'de, Güney Fransa'da ve Kuzey İspanya'da merkezlenen ritmik ve notasyonel karmaşıklıkla karakterize edilen bir müzik tarzıdır.

Yeni bin yılın başlangıcından sonra Ligeti'nin sağığı bozulur ve 12 Haziran 2006'da 83 yaşında Viyana'da ölür. Birkaç yıldır hasta olduğu ve yaşamının son üç yılında tekerlekli sandalye kullandığı bilinmesine rağmen, ailesi ölüm nedeninin ayrıntılarını açıklamayı reddetmiştir. Külleri Viyana Merkez Mezarlığı'nda bir onur mezarına, kamplarda kaybettiğı kardeşinin yanına gömölür. Anma konseri Pierre Laurent Aimard ve Arnold Schoenberg Korosu tarafından yapılır. György Sándor Ligeti, Macar-Avusturya çağdaş klasik müziğinin en tanınmış bestecilerindendir. O, yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki en önemli avangard bestecilerden ve zamanının ilerici figürleri arasında en yenilikçi ve en etkililerinden biri olarak tanımlanmıştır (Floros, 2014).

2.2. LE GRAND MACABRE'IN YARATILIŞI VE SAHNELENMESİ

Le Grand Macabre (Büyük Kıyamet) (ilk versiyon 1974–77, gözden geçirilmiş versiyon 1996), Macar besteci György Ligeti'nin tek operasıdır. Operanın adapte edildiğı metin, yazar Michel de Ghelderode'nin (1898-1962) 1934 tarihli *La Balade du Grand Macabre* (Büyük Kıyamet Yürüyüşü) oyunudur. Libretto, Ligeti ve Stockholm Kukla Tiyatrosu'nun yönetmeni Michael Meschke (d. 1931) tarafından yazılmıştır. LGM, prömiyerini 12 Nisan 1978'de Stockholm'de yapar ve otuzdandan fazla kez sahne alır. Elgar Howarth'ın orkestra şefi, Michael Meschke'nin rejisör olduğu bu ilk gösterisine dek sadece az sayıda 20. yüzyıl operası böylesi bir başarı elde etmiştir. Howarth aynı zamanda, operanın bölümlerinden oluşturduğu bir kolajla yeni bir orkestra eseri düzenler ve *Macabre Kolajı* adını verir. Orijinal libretto Almanca olarak *Der Grosse Makaber* olarak yazılmıştır, ancak ilk gösterim için Meschke tarafından İsveççe'ye şu anki adıyla çevrilmiştir. Opera ayrıca İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Macarca ve Danca dillerinde de icra edilmiştir (Roig-Francoli, 2014:421).



Görsel 2.6. Stockholm prömiyerinde Gepopo rolünde Britt-Marie Aruhn, Nekrotzar rolünde Erik Saeden ve Piet the Pot rolünde Sven-Erik Vikström

Operanın revize edilmiş hali Ligeti tarafından, Salzburg Festivali'nde sahnelenmek için 1996'da oluşturulur. İkinci ve dördüncü sahnelerde kesinti yapılır, ilk halinde konuşma olan pasajlar müzikli hale getirilir ve bazı konuşmalar da tamamen çıkarılır. Finaldeki Passacaglia genişletilir. Başta iki perde ve bir araya sahip olan eser, arasız dört sahne olarak değiştirilir. Revize edilmiş versiyonun prömiyeri 28 Temmuz 1997'de Peter Sellars'ın yönettiği bir yapımla Salzburg'da yapılır. Ayrıca, operadan üç aya 1992'de *Mysteries of the Macabre* başlığı altında konser performansları için düzenlenir. Bunun yanında, küçültülmüş enstrümantal topluluk veya piyano eşliğinde soprano veya trompet için versiyonlar da mevcuttur (Roig-Francoli, 2014). Operanın son halinin künyesi şöyledir:

LE GRAND MACABRE

Dört Sahneli Opera

Beste: György Ligeti

Libretto: György Ligeti ve Michael Meschke

Michel de Ghelderode'nin La Balade du Grand Macabre oyunundan

adapte edilmiştir.

Orijinal İlk Gösterim: 12 Nisan 1978 Stockholm Operası

Revizyon Sonrası İlk Gösterim: 28 Temmuz 1997 Salzburg Operası

Karakterler:

Piet the Pot (tenor)	Venus, Gepopo (soprano)
Amanda (soprano)	Prince Go-Go (kontr tenor)
Amando (mezzo soprano)	Black Minister (bas)
Nekrotzar (bas bariton)	White Minister (tenor)
Astradamors (bas)	Mescalina (soprano)

20. yüzyıl sonu besteciler için opera yazmanın sorunlu olduğu bir dönemdir. Öncelikle, opera evlerini zorlu yeni işler üretmeye ikna etmek zordur çünkü çoğu geçmişin müziğine yani 18. ve 19. yüzyılın geleneksel operasına odaklanır ve bu nedenle çağdaş enstrümantal ve vokal teknikleri keşfetmek konusunda yeterince deneyimli değildir. Ayrıca çağdaş eserlerin karmaşık notalarında ustalaşmak için yeterli prova zamanı yaratmak zordur. Bütün bunların yanında, bestecinin içinde kaldığı ikilem oldukça hayatidir; eğer müzik çok avangard ise çoğu opera evi onu reddedecektir, çok gelenekselse bu sefer de besteci sanatsal bütünlüğünü bozmakla suçlanacaktır. Ligeti'yi bu sorundan bir anlamda kurtaran olay, aynı zamanda Ligeti'nin yakın arkadaşı olan Stockholm Operası genel müdürü Göran Gentele'nin bizzat ondan bir opera bestelemesini istemesi olmuştur. İsveç operası, Ligeti'nin özgürce besteleyeceği yepyeni bir operayı sahnelemek için hazırdır (Searby, 2004).

LGMnin fikri Ligeti'nin önceki iki eseri *Aventures* (1962) ve *Nouvelles Aventures*'de (1962-65) ekilmiştir. İki eser de oda orkestrası, soprano, alto ve baritondan oluşur. Solistler sözlü eserler değil belli konsonant veya sesli harfler söylerler. Bu nedenle sözsüz dramalar olarak da adlandırılmışlardır. İki eser de beş farklı duygunun harmanlanmasıdır: mizah, hayaletvari bir korku, içli duygusallık, gizemli ölümcüllük ve erotizm.

Şubat 1968'de *İkinci Yaylı Kuarteti*'ni tamamlayan Ligeti, dikkatini operaya çevirir. Yılın ilerleyen zamanlarında, yazar arkadaşı Ove Nordwall'a 13 Ağustos 1968 tarihli bir mektupta opera fikrine verdiği başlığın çocukluk döneminde tasarladığı hayali bir ülkeye verdiği isim olan *Kylwiria* olduğunu yazar. *Kylwiria* için libretto yoktur. Sadece Ligeti'nin röportajlarda ve Nordwall'a yazdığı mektuplarda kısa referansları vardır. 1969'da Ligeti planlarını revize eder, *Aventures* ve *Nouvelles Aventures*'in bıraktığı yerden devam ederek anlamsal olmayan (non-semantik) bir librettoda bulunan olasılıkların ve duygulanımın ifade edici gücünün daha fazla araştırılmasına yönelir (Searby, 2004).

Daha sonra Ligeti, Yunan mitolojisi üzerine çalışır, *Oedipus* isimli bir opera bestelemek ister ve Oedipus rolünü birden fazla konuşmacıya dağıtır. Bir süre sonra, Oedipus gibi Yunan Mitolojisi konulu bir metnin geleneksel operaya çok yakın kalacağını farkederek bu fikirden tamamen vazgeçer. O sırada, dönemin bir diğer başarılı bestecisi olan Krzysztof Penderecki'nin bestelediği, Alfred Jarry'nin (1873-1907) yazdığı *Ubu Roi* (1896) oyunu, dönemin önemli kukla tiyatrosu

yönetmenlerinden olan Michael Meschke tarafından sahnelenir. Bu iş bir kukla tiyatrosu bağlamında alışılmadık bir iştir ancak aynı zamanda absürd tiyatronun unsurlarını da içeren bir versiyondur. Ligeti bu işten etkilenir. Böylece, opera fikrini hayata geçirmek için 20. Yüzyılın Romen asıllı Fransız oyun yazarı Eugene Ionesco'nun (1909-1994) *Macbett*'i gibi absürd oyunları veya Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* ve *Aynanın İçinden* eserlerini de potansiyel bir proje olarak ele alır. Ancak Carroll'un çalışması daha sonraya saklanır ve Ligeti'nin bitmemiş ikinci operası olarak kalır (Floros, 2014).

Ortaya çıkacak olan opera için çalışılan librettonun karmaşıklığından memnun kalmamış olan Ligeti, semantik (anlama dayanan) olmayan bir libretto ile ilgili fikirlerinin yeniden değerlendirmeye ihtiyaç duyduğunu hisseder. Açık ve anlaşılır bir metne ihtiyacı vardır. Sonrasında Alman absürd tiyatrosunu anlatan bir kitapta Ghelderode'nin oyunu *La Balade Du Grand Macabre*'yi (1934) keşfettiği zaman aradığı ilhamı bulur ve "*Dünyanın sonunu anlatan, garip, şeytani, gaddar ve ayrıca komik bir oyun buldum. Ona bambaşka, belirsiz bir boyut eklemek istedim.*" der. Bir şekilde traji-komik, abartılı derecede ürkütücü ve aslında çok da tehlikeli olmayan bir ahiret zamanı resmi çizmeye karar vermiştir. Her ne kadar ana metin tamamen değişmiş olsa da Ligeti, verdiği bir demeçte, *Oidipus*'tan gelen müziğin önemli bir kısmının LGM'de korunmuş olduğunu ifade eder:

"*Grand Macabre*'da çok sayıda eserimi kullandım. Kadın korosu için *Clocks and Clouds*'dan, orkestra için *San Francisco Polyphony*'den ve büyük ölçüde *Oidipus* için hazırlanan materyalden yararlandım. Demek ki tam olarak söylediğim gibi, önce müzik sonra metin...*Grand Macabre*'nin bir bölümü, uyarlanmış bir metinle *Oidipus*'un müziğinden yapılmıştır" (Edwards, 2017:15).

Başlangıçta Ligeti, LGM'yi bestelemeye kalkışırken Alman besteci Mauricio Kagel'in geleneksel operadan kökten farklı, 1964 tarihli *Staatstheater* isimli anti-opera tarzındaki eserinden oldukça etkilenir. Kagel geleneksel kaynakları kullanmıştır ancak bir yandan da bu kaynakların işlevlerini altüst etmiştir. Geleneksel operanın hicivsel incelemesi ve operaların spesifik parodileri bu eserin ana noktasıdır. Ligeti bu eseri müzikal anti-tiyatronun en önemli şaheseri olarak görür. Ancak Ligeti'ye göre bu eserin çağdaş opera modeli olarak zorluğu, katmanlı bir anlatının yokluğunda görsel ve akustik unsurların etkileşimini kendi içinde ilginç ve anlamlı hale getirmek ve ona gelişimsel mantık duygusu vermektir. Ligeti'nin baştaki niyeti, bilinen opera

kurallarından tamamen farklı, *Staatstheater* gibi olay ve karakter yapısı içermeyen bir eser bestelemek olsa da sonradan bu fikrini değiştirir. Anti-opera tarzının dahi tüketildiğini fark edip opera sanatının ölmediğini ısrar edencesine anti-anti-opera tarzında bir eser bestelemeye karar verir. Bununla birlikte, Kagel'in operasının Ligeti üzerindeki derin etkisi tamamen kaybolmaz. LGM'deki büyük operayı yıkma niyeti, özellikle mizahın kullanılma biçimi (örneğin on iki araba kornasıyla açılış), grotesk görüntülerin kullanımı ve gerçeküstü bir libretto *Staatstheater*'in etkisiyle var olur. Geleneksel müzik diline ve üslubuna karşı, LGM'de Kagel'in diğer bir eseri olan *Ludwig Van* (1970) adlı çalışmasından etkilenmiş olabilecek benzer şekilde yıkıcı bir yaklaşım da vardır. Beethoven'ın doğumunun iki yüzüncü yıldönümü için bestelenen bu çalışma, Beethoven'ın müziğini yeniden kullanır ve çarpıtır, müziğe yeni ve avangard bir bakış açısı verir, ancak tipik postmodernizmle ilgisi yoktur. Belki de bunun gibi bir çalışma Ligeti'ye geçmiş duyusallık olmadan, yıkıcı bir şekilde parçalayarak nasıl keşfedeceğine dair bir çözüm vermiştir (Searby, 2004).

Ligeti'nin stil değişikliği motivasyonunun bir başka olası kaynağı da arkadaşı Bruno Maderna (1920-1973) tarafından bestelenen çağdaş opera *Satyricon* (1973) dur. Bu çalışmanın çarpıcı yanı, LGM'nin en belirgin özelliği olan doğrudan tarihsel alıntıları, tonaliteyi ve pastiş kullanma şeklidir. Maderna, Tchaikovsky'nin *Birinci Piyano Konçertosu*, Wagner'in *Der Ring des Nibelungen*'den *Valhalla* müziği ve *Music à la Webern with Pigs* başlıklı kaset müziği bölümü dahil olmak üzere klasik repertuvardan doğrudan alıntılar kullanır. Ancak hem Maderna hem de Ligeti, bu ve sonraki bestelerinde gösterdikleri bu çoğulcu yaklaşımları nedeniyle müzikal avangardlar tarafından ağır bir şekilde eleştirilirler (Searby, 2004).

Ligeti opera yazmaya en elverişli diller olduğuna inandığı İngilizce veya İtalyanca yerine eseri Almanca yazmıştır. Sonradan Ligeti, opera için en uygun dilin sahnelendiği yerde konuşulan dil olduğunu da belirtmiştir. Eserin librettosu gelenekseldir ancak bilinçli olarak yapaylaştırılmış neşeli ve şiirsel bir şiveye sahiptir. Vokal bölümler oldukça zordur. Ligeti kendi deyişiyle eserini anti-anti-opera olarak isimlendirmesi bilinçli olarak ve hiciv içeren bir anlayışla klasik opera formunun aranan unsurlarını kullanarak tipik opera geleneğini bozan bir üslubu ifade eder. Libretto ve müzik, dinleyiciyi şoka uğratabilecek düzeyde avam ve yeni yetme bir mizahla çokça aşağılama ve hakaret içerir. Stil ve yapı olarak bakıldığında Ligeti'nin LGM'si postmodernizm içinde bir deney olarak görülebilir (Tafreshipour, 2015: 9).

LGM'nin olay örgüsü fars döngüleriyle dolu, kıvrımlı ve absürttür. Operanın içinde geçtiği ülke olan Breughelland, obur ve çocuksu tavırları olan lider Prince Go-Go tarafından yönetilen, tamamen tükenmiş, şans eseri ayakta kalabilecek ancak sahte bir mutluluğun yaşandığı bir yerdir. Prens, White ve Black adında, görünüşte birbirine çok benzeyen ancak karşıt görüşteki partilere mensup olan iki bakanın etkisi altındadır. Ülkenin yönetimi tamamen sersem bir şekilde işlemektedir. Bunun yanında, ürkünç karısı Mescalina ile yaşayan astrolog Astradamors'un evinde karmakarışık bir terör hali söz konusudur. Operanın başrolünde ise şeytani, karanlık, görev bilinci oldukça yüksek bir demagog olan bariton Nekrotzar vardır. Ölümün ta kendisi olduğunu iddia eden Nekrotzar, Breughelland'ı ve bütün dünyayı kuyruklu yıldızın yardımıyla evrenden silmek için gelmiştir. Ancak Breughellandlıların tamamen sıradan olan hayatlarının girdabına kapılır ve Astradamors ile alkolik Piet the Pot tarafından sarhoş edilir. Öyle ki gece yarısı geldiğinde tamamen sarhoş olmuştur ve kıyamete dair söylediği bütün o şatafatlı sözler etkisini yitirir. Nekrotzar kutsal görevini gerçekleştiremediği için kederden ölür. Eğer Nekrotzar ölümün kendisiyse, o halde artık ölüm ölmüştür ve dünya sonsuz cennet krallığı haline gelmiştir. Ama eğer ölümün kendisi değil de bir şarlatansa, karanlık ve yalancı bir mesihse, yaşam her zamanki gibi devam edecektir. Herkes birgün ölecektir ama bugün değil. Ve devam eden bu yaşam belki de ölümün ta kendisidir (Floros, 2014).

Operadaki karakterler oldukça çeşitli, eğlenceli ve tehlikesiz bir bakış açısıyla yaratılmış abartılı karakterlerdir. Eser boyunca uçlarda seyreden operatik davranışlar sergilenir ve bu durum aslında müziğin karakteriyle paraleldir. Bu müzikte, çılgın hızda giden bir müziğe eşlik eden ses taklitlerine ve işaretlere sahip bir konuşma dili ile müziğin yavaşladığı anlarda parıldayan, belirsizleşip esneyen pasajlar vardır. Bu müzikte bir yandan çizgi film müziğine benzeyen komik ve basit, diğer yandan da asil ve yüksek bir müziğin olasılığı vardır. Aynı anda hem bir karikatürün hem de tanrıların müziği vardır. Ligeti'nin deyimiyle, LGM'nin müziği bir çeşit bit pazarı gibidir:

“Orada tuhaf şekilde değiştirilmiş ve dönüştürülmüş olarak her şey vardır; geleneksel bir passacaglia kapanış, senfonik intermezzo, overtür ve hatta trampet bandosu. Yarı gerçek, yarı gerçek dışı, parçalanmış, düzensiz, her şeyin etrafa saçıldığı, kırıldığı, tonal pasajların, atonal pasajların, eski zamanlardan alıntılarının olduğu bir bit pazarı” (Floros, 2014: 117).



Görsel 2.7. Amanda ve Amando'nun Aşk Düeti Sahnesi, İngiliz Ulusal Operası, 2009



Görsel 2.8. Nekrotzar'ın Mescalina'yı öldürüşü, Hamburg Temsili, 2019

Ligeti'nin LGM'si, performans sayısı bakımından 20. yüzyılın en başarılı operalarından biridir. *Apparitions*, *Atmospheres* ve *Requiem*'le birlikte LGM, Ligeti'nin yaratıcı orta döneminin merkez işlerinden biridir. Bütün sanatsal yaşamı göz önüne alındığında bestecinin entelektüel ve ruhani dünyasına açılan kapı olarak nitelendirilebilecek bu opera onun baş eseridir. Hatta bazı otoriteler bu operayı absürd tiyatronun kapsamına almıştır. Eser üzerine yapılmış bütün incelemeler ve yorumlar operanın bütün absürdlüğüne ve çılgınlığına rağmen kesintiye uğramayan bir mesaj verme sürecine sahip olduğunu da kabul eder (Floros, 2014).

Ligeti'nin hibrit müziği herhangi bir türe veya tarza uymaz, opera ve komik fars arasında gidip gelir ve nihayet karnavalesk bir havadadır. Karnavalesk; anlamın anlamsızlaştığı, hiciv ve parodinin grotesk ve gerçeküstücü kullanımıdır. Bu operanın temel özelliği Ligeti'nin dili tersine çevirmesi ve altüst etmesidir. Şarkıcıların böğürmeleri, gülmeleri, homurdanmaları, çığlık atmaları ve geçirmeleri gerekir. Burada Ligeti, kelimelerin duyum ve tekrarı ile ilgilenir ve kesinlikle anlamlarıyla ilgilenmez. 1978'de Opera Royal tarafından Stockholm'deki prömiyerinden bu yana, eserin sahne prodüksiyonları grotesk mizah, absürd tiyatro ve gerçeküstücülüğün bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Daha sonraki bir zamanda Ligeti, bütün bu sahnelemelerin içinde, hayal ettiği şeye yalnızca bir prodüksiyonun yaklaştığını, yani eserin gerçek ruhunu "...şeytani bir sürtüşme, büyük bir savurganlık..." olarak yakalayan 1979 yapımı Bologna temsili olduğunu belirtir (Everett, 2009:29).



Görsel 2.9. Roland Topor'un sahne düzeni, Bologna, 1979

1978-84 arası dokuz Avrupa temsili yapan LGM, 1984'den 1991'deki Ulm temsiline kadar sahnelenmemiştir. Daha sonra, revize edilmiş versiyon ilk kez 1997 Salzburg Festivali'nde Peter Sellars tarafından sahnelenir. Ligeti operanın sahnelenişinde belirsizlik duygusunun korunmasını, gerçekten bir kıyamete mi yoksa bir saçmalığa mı şahit olunduğunu seyircinin kendisinin seçmesini istemiştir. Bu istek, delilik veya yıkım arasında yapılacak bir tercihden ibarettir. Fakat buna rağmen Peter Sellars'ın 1997 Salzburg Festivalindeki temsili, Ligeti'nin bu isteğine sadık kalmaz. Ligeti, sahnelemenin Çernobil'de geçen kıyametin açık tasviri nedeniyle rahatsız edici bulur. Bu temsille ilgili kızıdır ve şöyle iddia eder:

“Bütün bir opera belirsizlik üzerine yapılandırıldı ancak Sellars bunu alıp tamamen belirlenmiş birşey yarattı, kesin ahlaki çerçevelere sahip bir propaganda hikayesi haline getirdi” (Sewell 2006, 45).

Barbican Hall'de Londra Senfoni Orkestrası eşliğinde 2017'de sahnelenen gösteride, yine Peter Sellers yönetmendir. Sellars bu temsilde yaptığı açıklamada, Ligeti'nin dünyadan ayrılmadan önce geriye sadece avangard bir patlama bırakmak istemediğini, aynı zamanda bu operanın bir klasik olmasını da istediğini söyler. Ve bu nedenle eserin son hali çılgın bir kolaj değil klasik bir opera gibi olmalıdır. Ona göre Ligeti oyuncu bir bestecidir ancak bunun yanında saygı kavramı üzerine de derin düşünceleri vardır. Eserde şamata ve eğlence elbette olmalıdır, dinleyici bütün bir akşamını uygunsuz davranışların ve uygunsuz bir müziğin sahnelenmesine ayırmalıdır. Ama aynı zamanda baş şarkıcı ölümü temsil etmektedir. Ruhsal, mistik ve saklı dünyalar da gösterilmelidir. Oyuncu bir yaklaşımla, ancak şaka olmayan şeyler anlatılmalıdır. Bilinen o ki, Ligeti neredeyse tüm ailesini Auschwitz'de kaybetmiştir ve Sellars'a göre eserin ölüm hakkında oldukça ciddi olduğu yadsınamaz bir gerçektir (Barbican, 2017).

Sellars'a göre, eserin yüksek kalitesi tamamen taklitten uzak oluşunda ve ciddiyeti bir giysi gibi giymemiş oluşunda görülmelidir. Gülünç olacak kadar yolundan sapan anlarda dahi kendine özgün bir karaktere sahip olmalıdır. Çünkü Ligeti ciddi bir şeylerden konuşurken bunu komik ve eğlenceli şekilde yapabilmeyi becermiş bir bestecidir. Yönetmene göre insanın, neyin dikkate değer veya neyin anlamsız olduğunu her gün defalarca kez düşünmesi ve büyük bir ciddiyetle yaşamaya devam ediyor olması gülünç bir durumdur. Bu durum, eserdeki dramatik keskinliğin ele alındığı malzemeyi yaratır. Ligeti'ye göre, hem rutinden hem de tesadüflerden zevk

alınabilir. Bestecinin bu anlayışı eserin mutluluk ve özgürleşme kaynağıdır. Sellars'a göre LGM artık çağdaş müzik olarak görülmemelidir. Eser neredeyse 50 yaşındadır ve onu avangard akımın örneklerinden biri olmasından ziyade daha derin bir anlamın vasiyeti olarak görmemiz gerekir. O insanlığın tarihini bize hassas ve şok edici duygularla anlatan bir insanlık belgesidir (Barbican, 2017:11).

Aşağıdaki görselde LGM'nin prömiyerinden itibaren 2006 yılına kadar olan temsil listesi gösterilmiştir. 2006'dan sonra günümüze kadar defalarca kez sahnelenen eser, en son Macaristan Devlet Operası tarafından 2023'de sahnelenmek üzere duyurulmuştur.

Location	Year	Director	Designer	Conductor
Swedish Royal Opera, Stockholm	1978	Michael Meschke	Aliute Meczies	Elgar Howarth
Hamburg State Opera	1978	Gilbert Deflo	Ekkehard Gröbler	Elgar Howarth
Saarbrücken State Theatre	1979	Christof Bitter	Walther Jahrreis	Matthias Kuntzsch
Teatro Comunale di Bologna	1979	Giorgio Pressburger	Roland Topor	Zoltán Peskó
Musiktheater Nürnberg	1980	Götz Fischer	Marco Arturo Marelli	Wolfgang Gayler
Théâtre National Opéra de Paris	1981	Daniel Mesguich	Bernard Daydé	Elgar Howarth
Grazer Schauspielhaus	1981	Götz Fischer	Marco Arturo Marelli	Wolfgang Gayler
English National Opera, London	1982	Elijah Moshinsky	Timothy O'Brien	Elgar Howarth
Freiburg Theatre	1984	David Freeman	David Roger	Eberhard Kloke
Ulm Theatre	1991	Ulrich Heising	Guido Fiorato	Alicja Mounk
Leipzig Opera	1991	Joachim Herz	Peter Sykora	Volker Rohde
Zürich Opera	1992	Marco Arturo Marelli	Marco Arturo Marelli	Zoltán Peskó
Berne State Theatre	1992	Eike Gramss	Eberhard Matthies	Andreas Delfs
Vienna Jugendstiltheater	1994	Gidon Saks	Gidon Saks	Andreas Mitisek
Münster State Theatre	1997	Dietrich Hilsdorf	Dieter Richter	Will Humburg
Teatro Comunale di Ferrara	1997	Dietrich Hilsdorf	Dieter Richter	Will Humburg
Salzburg Festival*	1997	Peter Sellars	George Tsypin	Esa-Pekka Salonen
Châtelet Theatre, Paris	1998	Peter Sellars	George Tsypin	Esa-Pekka Salonen
Hanover Opera House	1998	Ernst Theo Richter	Hartmut Schörghöfer	Andreas Delfs
Netherlands National Reisopera	1998	Stanislas Nordey	Emanuel Clolus	Reinbert de Leeuw
Tirol Landestheaters, Innsbruck	1998	Michael Sturminger	Renate Martin	Arend Wehrkamp
Budapest Opera	1998	Balázs Kovalik	Péter Horgas	Jonathan Nott
Teatro Nacional de Sao Carlos, Lisbon	1999	Ernst Theo Richter	Hartmut Schörghöfer	Andreas Delfs
Theater Krefeld-Mönchengladbach	2000	Thomas Krupa	Andrea Jander	Kenneth Duryea
Flanders Opera, Antwerp	2000	Ernst Theo Richter	Hartmut Schörghöfer	Andreas Delfs
Heidelberg Theatre	2001	Wolf Widder	Sibylle Schmalbrock	Thomas Kalb
Oldenburg State Theatre	2001	Mascha Pörzgen	Cordelia Matthes	Alexander Rumpf
Kongelige Teater, Copenhagen	2001	Kasper Holten	Steffen Aarving	Michael Schönwandt
Komischen Oper, Berlin	2003	Barrie Kosky	Peter Corrigan	Matthias Foremny
San Francisco Opera	2004	Kasper Holten	Steffen Aarving	Michael Boder
Komischen Oper, Berlin	2006	Barrie Kosky	Peter Corrigan	Johannes Stert

Görsel 2.10. Le Grand Macabre'nin temsil listesi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESERİN İNCELENMESİ

3.1. SİNOPSİS VE METİN

"Fikirlerim bir tür trajikomik, abartılı, korkunç ama aslında tehlikeli olmayan bir kıyamet senaryosu etrafında dönerken Ghelderode'nin La Balade du Grand Macabre'siyle karşılaştım. Sanki oyun benim müzikal ve dramatik anlayışım için özel olarak hazırlanmıştı; gerçekten gerçekleşmeyen bir kıyamet. Bir kahraman olarak ölüm ve onun yanında sadece küçük bir sahtekâr olan, yozlaşmış ve yine de mutlu bir sarhoş. Breughelland'ın hayali dünyası. Bu opera değil, opera karşıtı değil, opera geleneğine geri dönen yeni ve canlandırılmış bir yaklaşım, ama yeni bir şekilde, bir anti anti-opera" (Ligeti'den alıntılan Edwards, s.17).

Ligeti Ghelderode'nin 1934'de yazılmış *La Balade du Grand Macabre* oyununu okur okumaz çok etkilenir. Daha sonraki ifadesiyle bu oyun, kendi müzikal dramatik yaklaşımının kapsamına, yani aslında gerçek olmayan genel kıyamet günü inancı, ölümün bir kahraman olarak canlandırılışının ardında gerçekte onun bir şarlatan oluşu ve bozuk ama sahte bir mutlulukla dolu hayali ülkesiyle çok uygundur. Ona göre bu oyun, kendisi için bestelenecek bir müziğe ihtiyaç duymaktadır. Bunun üzerine Ligeti, Penderecki'nin *Ubu Roi*'sini sahneleyen Stockholm Kukla Tiyatrosu yönetmeni Michael Meschke'den bu oyuna dayanan tuhaf, psikolojik olmayan, dolaysız ancak yine de duyulara seslenen, aynı kukla oyunu gibi bir libretto yazmasını ister. Libretto üzerinde yaptığı uzun çalışmalar ve kendi eklemelerinden sonra 1974 yılında operayı bestelemeye başlar (Floros, 2014:118).

Breughelland isimli ülkede geçen bu karanlık, komik, satirik (iğneleyici, alaycı) ve karmaşa dolu anlatıya dayanan LGM'nin (Büyük Kıyamet) açıklamalı sinopsisi aşağıdaki gibidir:

Birinci Sahne: Sahne on iki araba kornasının kullanıldığı Araba Kornası Prelüdüyle açılır. Breughelland'daki bir kilise bahçesinde Dies İrae seslendiren yüksek buffo tenoru, commedia dell'arte'den fırlamış gibi görünen sarhoş Piet the Pot kendini gösterir. Ardından, Botticelli tablolarında görülenlere benzeyen bir çift olan Amanda ve Amando adında iki aşık, derin ve şehvetli bir aşk gösterisiyle içeri girer.

Lirik soprano ve mezzosoprano tarafından seslendirilen aşıklar, sevişmek için yer aradıklarını anlatan barok benzeri şarkılarını söylerler. Onların aşk ve şehvetinin abartılı bir şekilde sergilenmesinin ardından şarkıları, baş karakter Nekrotzar tarafından kesintiye uğratılır. Bas bariton tarafından seslendirilen Nekrotzar, ölümün kişiselleştirilmiş halidir ve bir mezarın üzerinde yükselerek Breughelland halkını gece yarısı çarpacak bir kuyruklu yıldızın neden olacağı kıyametin ilanıyla korkutmaya çalışır. Sözü bitince tırpanını alır, pelerinini takar ve ona hizmet etmeye dünden razı olan Piet the Pot'un sırtına atı gibi binerek kraliyet sarayına doğru yol alır. O gider gitmez Amanda ve Amando Nekrotzar'ın üzerinde yükselip kıyamet haberleri verdiği mezarda sevişmeye başlar ve finale kadar bir daha görünmezler.

İkinci Sahne: Açılışta mezzosoprano Mescalina'nın deri kıyafetler içinde, bir bas tarafından seslendirilen saray astronomu kocası Astradamors'u kovaladığını görürüz. Mescalina Astradamors'u bir dizi sadomazoşist fanteziye zorla maruz bırakmaktadır. Astradamors kadın iç çamaşırları giymiştir ve mahrem yerlerini kızartma tavalarıyla kapatmıştır. Astradamors'un tiz çığlıkları bir bas ses için normal olarak kabul edilebilmekten çok uzaktır. Kovalamaca sonunda Astradamors gökyüzünü incelemeye dönerken Mescalina da sarhoş, kambur veya çarpık bacaklı bile olsa ona bağlanmış bir erkek yollaması için Venüs'e yalvarır. Koloratur soprano Venüs, Mescalina'yı duyar ve kibarca onun yalvarışını cevaplayarak Piet the Pot'u gösterir. Ancak tam o anda Piet the Pot'un sırtında onunla birlikte sahneye gelen Nekrotzar Mescalina'ya saldırır ve bir vampir gibi boynunu ısırarak onu öldürür. Hayatta kalan üç erkek Mescalina'nın cesedini bodruma atarlar. Astradamors özgürlüğüne kavuştuğu için sevinir ve üç erkek beraber kraliyet sarayına doğru yola koyulur.

Üçüncü Sahne: Perde açıldığında, iki farklı siyasi partiyi temsil eden, Siyah ve Beyaz isimli devlet adamları birbirlerine hakaret etmektedir. Bir yandan da bir kontrtenor tarafından seslendirilen Prince Go-Go'ya oyuncak tahta at üzerinde sürüş ve postür egzersizi yaptırmaktadırlar. Ancak Prens sadece oburluk peşindedir. O sırada, daha önce Venüs'ü canlandıran koloratur soprano, gizli polis şefi olan Gepopo karakterinde içeri girer. Bu pantolon rolün seslendirdiği arya, histerik bir tavırla ne dediği anlaşılmayan bir halde duyulur. Kıyamet, ölüm ve astroidlerle ilgili bir dizi uyarıda bulunmaya başlar. Bunu duyan Prens nasıl olsa öleceğim diye düşünüp korkusuzca oburluk yapabileceğine sevinirken devlet adamları paniğe kapılmışlardır.

İçeriye Piet the Pot, Astradamors ve Nekrotzar bir grup müzisyenle beraber dünyanın sonunu haber veren bir müzikle girer. Nekrotzar, dünyayı yok edeceğine yeminler ederek ölüm dansına (dans macabre) başlar. Piet ve Astradamors, ona kurbanlarının kanı olduğunu söyleyerek şarap verirler. Şarabı çok seven Nekrotzar, sonunda sarhoş olur. Geceyarısı geldiğinde Nekrotzar görevini hatırlar ve tırpanını çıkarır ancak tamamen sarhoştur. Piet ve Astradamors da sarhoştur. Hatta Prens de sarhoş durumdadır. Sahnedeki bütün ışıklar söner.

Dördüncü Sahne: Son sahne kuyruklu yıldızın çarpması sonrasını gösterir. Piet the Pot ve Astradamors sahne üzerinde serilmiştir ve ölü veya diri olduklarını anlayamamaktadırlar. Nekrotzar bir moloz yığınının altından çıkar ve lanet olası dünyayı dümdüz edemedim mi diye sorar. Mescalina bir anda dirilip Nekrotzar'a saldırırken, devlet adamları bütün yanlış işleri, hatta yüksek vergileri, Prens'e karşı kalkışılan suikastleri bile bir engizisyon mahkemesi edasıyla Mescalina'ya yüklerler. Bu kaosun içinde Prens, Piet the Pot ve Astradamors eğer canları daha çok şarap istiyorsa demek ki canlı oldukları fikrine varırlar. Güneş doğmaya başlar, Nekrotzar çıldırır, küçüldükçe küçülür ve toprakla bir olur. Ölümün bir sahtekâr olduğu ortaya çıkar, ama yine de bir kez daha geri dönecek midir? Son olarak sahneye çıkan koro, ışıltılı bir Passacaglia bölümüyle hikâyeyi özetler: "*Ölmekten korkmayın iyi insanlar! Saatinin ne zaman geleceğini kimse bilmiyor! Ve geldiğinde, bırakın gelsin. Elveda deyin ve o zamana kadar neşe içinde yaşayın!*" Onlar bu sözleri söylerken Amanda ve Amando seviştikleri yerden çıkıp sanki hiç birşey olmamış gibi sadece aşklarına tapınmaya devam ederlerken perde kapanır (Sewell, 2006).

Ghelderode'nin oyunundaki hikaye; politika ve seksin iç içe geçmiş kaderlerine dair barok bir *mesel* (kıssa) şeklindedir. Oyun, kötü tiran Nekrozotar, genç aşıklar Jadis ve Flandre, astrolog Videbolle, karısı Salivaine, ayyaş Proprenaz ve Prens Goulave gibi gülünç karakterler etrafında döner. Opera için ise, karakterlerin isimleri Nekrotzar (Nekro (ölüm) ve tzar (çar) sözcüklerinden türetilerek), Piet the Pot (sözcük anlamıyla şişe Piet) adında bir köylü, genç aşıklar Amanda ve Amando (bu aşıkların ilk versiyondaki isimleri Clitoria (clitorisden türetilerek) ve Spermando (spermden türetilerek) şeklindedir, revizyon sonrası değişir), saray astroloğu Astradamors (Nostradamus'dan türetilerek), onun tehditkar karısı Mescalina (uyuşturucu olan Mescaline ve ahlaksız bir kadın gücü temsilcisi Messalina'dan türetilerek), Prens Go-Go (Prince Goulave; Beckett'in Godot'yu Beklerken oyunundaki Vladimir'in takma

adından ilham alarak), tanrıça Venüs ve gizli polis Gepopo (Alman gizli polisi Gestapo ve popo sözcüklerinden türetilerek) olarak yeniden yaratılır (Everett, 2009).

Ligeti metni orijinal oyundan önemli ölçüde keserken, *burlesk*¹³ ve trajik olanı dengede tutmak için diğer mizahi metinlerin yanı sıra komik arıalar, Bach'ın *St. John's Passion*'una dayalı ironik diyaloglar ekler (Sewell, 2006). Bunun yanında, oyunun *grotesk*¹⁴ karakterini de olduğu gibi korur. Öyle ki, bu operanın temel karakteri ağır şekilde grotesk bir havadadır.

Sanat eleştirmeni Mihail Bakhtin'e göre, groteskin temel ilkesi, Orta Çağ'daki halk mizah kültürünün merkezinde yer alan aşağılama fikrinden kaynaklanır. Bu da, yüksek, manevi, ideal ve soyut olan her şeyin maddi düzeye, dünyaya ve bedene indirilmesidir. Bakhtin ayrıca, Rönesans yazarlarının maddi bedensel ilkeye veya bedenin rehabilitasyonuna olan ilgilerinin, Orta Çağ çileciliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıktığını ileri sürer. Buna göre, maddi bedensel ilke burjuva egoda değil, sürekli büyüyen ve yenilenen bir canlı olan biyolojik insanda bulunur. Bu nedenle ortaya çıkan tepki, bedensel olan her şeyin görkemli, abartılı, ölçülemez hale gelmesini sağlar (Bakhtin, 1984).

Bu bağlamda Bakhtin, Fransız Rönesans yazarı Rabelais'ye, maddi bedenin önemini ön plana çıkarması ve kozmik, sosyal ve bedensel öğeleri bölünmez bir bütün olarak birleştirmesi yönünden itibar eder. Örneğin, Rabelais'nin popüler romanı *Gargantua ve Pantagruel*'de (1532), şenlikli karnaval görüntülerinden türetilen grotesk dev figürler, ölüm, yenilenme ve doğurganlık temasını kutlarken kozmik fenomenlerle iç içedir. Başka bir açıdan, Hollandalı Rönesans sanatçısı Breughel'in *Ölümün Zaferi* (1562) adlı tablosu, grotesk gerçekçilik için temel olan fikirleri yakalar. İlk bakışta, dehşetin grafik sahneleri, modern izleyiciyi kıyametin korkunç bir görüntüsü olarak rahatsız edebilir. Bir savaş sahnesini betimleyen resimde, iskelet lejyonları manzarayı boydan boya kaplarken, sıradan ölümlüler ölümle yüzleşmek için umutsuz eylemlerde bulunurlar. İnsanlar haçlarla süslü bir tünele kaçarken, at sırtında bir iskelet onları tırpanla katletmektedir, aç bir köpek bir çocuğun yüzünü kemirir, dindarlar kurtuluş için dua ederler ve tüm kraliyet figürleri, olan bitene tam bir inançsızlıkla hayret ederler

¹³ Parodi ve bazen grotesk abartı içeren mizahi bir tiyatro türü.

¹⁴ Varlıkların absürt özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatı.

(Kostka, 2016). Ligeti bütün bunlardan yüksek seviyede etkilendiğini ilan edercesine şöyle demiştir:

"Cehennem fikrinden ve kıyamet günü sahnelerinden her zaman etkilenmişimdir. Breughel'i ve özellikle, tabloları korku ve grotesk mizah karışımı sunan Bosch'u düşünürüm".

Hatta operasından bile önce, 1961'de, Prado müzesinde gördüğü Breughel'in *Ölümün Zaferi* ve Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* tablolarından etkilenerek *Requiem* eserini bestelediğini belirtmiştir. En sonunda da, LGM'nin geçtiği ülke Breughelland adıyla ortaya çıkar (Everett, 2009).



Görsel 3.1. Pieter Breughel, Ölümün Zaferi, 1562

Ligeti'nin Rabelais'ye ve Orta Çağ'ın grotesk karnavalına olan ilgisi, olay örgüsündeki kapanıştan kaçınmada da yansıtılır (Sewell, 2006). Ölüm, ayrılmaz şekilde yeniden doğuş ve yenilenme kavramlarına bağlıdır ve eserde insanlığa yeni bir şans verildiği için ölüm ihlal edilmiş olur. Ölümün sonsuza kadar tekrarlanma

potansiyeli ortaya konularak bir ritüel, bir ayin görünümü alması sağlanır. Ghelderode'nin oyununda Nekrotzar şarlatandan başka birşey değildir. Ama operasında Ligeti bunun kararını seyirciye bırakmayı seçer. Eğer Nekrotzar gerçekten ölümün kendisiyse ve herkes öldüyse sonsuz öteki yaşama geçilmiştir, cennetteyizdir ve kıyamet anındaki yargılamayı farketmeden atlatmışızdır, ya da hatta öyle birşey yoktur. Ama eğer bir şarlatansa hiçbirşey değişmemiştir, Nekrotzar ortadan kalkmıştır, biz de alıştığımız düzene geri döndüğümüz için rahatlarız.

Ölümün yani Nekrotzar'ın sadece bir şarlatan olabileceği hissine eser boyunca kapılırız. Diğer bir deyişle, gerçekten ölüm mü yani doğaüstü bir varlık mı yoksa sadece bir insan mı, sahte bir peygamber mi olduğunu asla bilemeyiz. Bu hissi yaratan olay örgüsünde pek çok hikâye iç içe geçmiştir, net bir mesaj alamayız ve bu nedenle anlatılanlar belirsiz hale gelir. Ölüm aynı anda bir tür Don Kişot'tur ve sıradan bir adam olan Piet the Pot onun hem Sancho Panza'sı hem de Rosinante'sidir. Ancak Piet, onun ölüm olmadığına emin olan belki de tek kişidir. Bu yüzden onu sarhoş edip gerçeği ortaya çıkarmaya cesaret eder. Yani hikâyenin doğaüstü katmanı bir insan tarafından bozulur. Ligeti'ye göre, ölen tek kişi Ölüm olduğunda, bu doğaüstü seviyeden normal seviyeye gelinir (Edwards, 2017). Sahte kıyamet görünür olur, bu durumun trajik olduğu hissedilir ama bu sadece maske olarak kullanılan bir trajedir ve eğer bu maske kaldırılırsa altından çok komik bir durum ortaya çıkar. Ama daha uzağa götürülürse, yani bu süreç gözden geçirildiğinde, her şey yine trajik olur.

Bunun yanında, operanın dramatik anlayışına dair yeni bir bakış açısı daha ortaya çıkar. Sürekli ölüm korkusuyla ve bu korkunun sürekli bastırılmasıyla ilgili tematik bir anlayışın varlığını hissederiz. Filozof Henri Bergson'un gülmenin bir neşe ifadesi değil, bastırılmış bir endişe biçimi olduğu ve dolayısıyla bu endişeyle bağıntılı olduğu fikri, bu duruma uygun bir benzetme olabilir. Bu fikir, derinlere yerleşmiş bir ölüm korkusu ile ölümün iktidarsızlığının hicivsel alaycılığı arasında hüküm süren ve nihayetinde çözümsüz kalan anlatıdaki belirsizliği anlamada bir bakış açısı kazandırır. Ligeti, korkudan uzaklaşarak korkunun üstesinden gelmeyi, operanın ana mesajı olmasa da tüm müziğinin temelindeki ortak bir özellik olarak nitelendirir ve bunu "*Astradamors'un baktığı teleskopun yanlış tarafından gelen korku*" olarak tanımlar. Dahası, gülünç unsurlar, korku, buffa ve seria eserin içinde yalnızca ayrılmaz bir şekilde karışmakla kalmaz, birleşir, bir ve aynı şey olur. Ciddi olan aynı zamanda gülünçtür ve gülünç olan da aynı zamanda ürkütücüdür (Edwards, 2017:8).

Diğer taraftan, Ligeti'nin her sahnenin doğasına, kimliğine ve bunların genel olarak formun himayesine nasıl girdiğine dair izlediği yol, operanın yapı katmanlarını iki katına çıkarır. Bir yandan sahneler bağımsız olarak tasarlanırken, diğer yandan birbirleriyle ilişkilidir ve operanın formuna uygun olarak oluşturulmuştur. Resimlerle yaptığı benzetmeler, grotesk tabloların yanında 1950'lerin İngiliz Pop Art ressamlarının yapıtlarıyla ilişkili yorumunda bu ikilik vurgulanır. Ligeti, Peter Blake'in *Balkonda* (1955–57) adlı tablosuna atıfta bulunur ve diğer bir yabancılaşmayı, birleştirilen doğal ve soyut ifadeler arasındaki ikiliği bir kolaj gibi ve *objets trouvés* (*bulunmuş nesneler*) gibi temsillerle sunar. Ligeti, "*Ben de müzikal geçmişin geleneksel unsurlarını kullandım, ama bunlar tabiri caizse tırnak içinde, bir bütün olarak müzikal malzemeye bir kolaj gibi dahil edilmişlerdir.*" dediğinde aklında bu tür bir kolaj vardır.

Ligeti, *objets trouvés*'nin (bulunmuş nesnelerin) doğrudan yan yana getirilmesinden çok, malzemeyi yabancılaştırdığını ve onu üslupsal duyarlılıklarına göre yeniden oluşturduğunu, böylece ona büyük ölçekli metinlerle uyumlu olarak belirli bir üslupsal süreklilik enjekte ettiğini iddia eder (Edwards, 2017:34).

Dramaturjik anlamda bu opera, komedi ve korkunun tuhaf karışımı ile Ortaçağ ahlak oyunları yanında bir de absürd tiyatronun birlikteliğini sunar. Bütün bu grotesk görüntüye ek olarak Ligeti; Beckett, Ionesco ve Jarry'nin oburluk, narsisizm ve öfke üzerine kurulu oyunları gibi absürd tiyatro örneklerinden ve Antonin Artaud'nun (1896-1948) bilinçsiz takıntılar, inleme ve çılgınlıklarla dolu rüyalar içeren Vahşet (cruelty) Tiyatrosu'ndan da etkilenmiştir. İki tür tiyatro da seyirciye rahatsız edici bir gerçeklikle insan varoluşunun grafik tasvirini sunar. Vahşet Tiyatrosu'nun ardındaki fikir çarpıcı bir şekilde Ligeti'nin daha önceki eserlerinden *Aventures*'da da görülür. İkisi de sözlerle ifade edilmeyen bir çirkinliği sunarlar (Sewell, 2006).



Görsel 3.2. Peter Blake, Balkonda, 1957

Anlaşılaçağı üzere, Ligeti'nin resim, edebiyat, tiyatro oyunları gibi sanatın çeşitli dallarından beslenmesi operasına yansırken bu yansıma Wagner'in Gesamtkunstwerk¹⁵ anlayışı gibi değildir. Hatta üstün sanat dalları örneklerinin yanında, günlük tüketilen eğlence malzemeleri de bu operanın kaynaklarındandır. Çizgi roman Tenten, Marx Kardeşler veya Charlie Chaplin etkileri hissedilir (Sewell, 2006). Örneğin, üçüncü sahnede parti liderlerinin birbirine hakaret ettiği yerde bu hakaretlerin alfabetik sırayla söylendiği görülür. "*Muckraker! Mealy mouth! Nancy-boy! Nincompoop!*" (Serseri! Etli ağız! Küçük çocuk! Aptal!) olarak söylenen bu hakaretler, Tenten'deki Kaptan Haddock'un alfabetik canavarlar listesine bir göndermedir (Ophicleide! Troglodyte! Visigoth!).

¹⁵ Bütünlüklü sanat eseri manasına gelir. Richard Wagner tarafından opera eserlerinde ortaya konulup sonrasında sinemayı da etkileyen teoridir. Bu teori, müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur.

Nekrotzar'ın gece yarısı geleceğini ilan ettiği ve insanlık için en temel panik unsuru olarak bilinen kıyamet saati, aslında Ligeti'nin sanatın çeşitli dallarının yanında, çağının bilimsel gelişmelerindeki çeşitlilikten de oldukça etkilendiğini ortaya koyar. Şöyle ki, yüzyıl ortasının bilimsel buluşlarından biri olan Kıyamet Saati (The Doomsday Clock), 1947 yılında Martyl Langsdorf tarafından tasarlanan bir saat konseptidir. Orijinal olarak, *Atom Bilimciler Bülteni*'nin (*Bulletin of the Atomic Scientists*) ilk sayısının kapağı olacak biçimde tasarlanmıştır. Ancak sonradan, insanlığın sebep olduğu ve dolayısıyla yüzleştiği yok olma tehditlerinin bir hatırlatıcısı haline gelmiştir.

Bu saat, zamanı sembolik olarak gösterir; yani aslında gerçek ve doğrusal bir şekilde ilerlemez. Saatin kollarının ne yöne doğru ve ne zaman hareket edeceğine, bültenin Bilim ve Güvenlik Komitesi ve Sponsorlar Komitesi bir arada karar verir. Bu kapsamda, Nobel Ödülü'ne layık görülmüş on üç bilim insanı da görev alır. Ekibin görevi, insanlığın kıyamet olarak adlandırılan yok oluşa yaklaşıp yaklaşmadığını (veya uzaklaşıp uzaklaşmadığını) ve bu değişim miktarının ne düzeyde olduğunu objektif olarak belirlemeye çalışmaktır. Bir nevi, dünyanın an itibarıyla ne kadar güvenli bir yer olduğunu belirlemeye çalışıyorlar demek de mümkündür. 1947 yılında saat ilk tasarlandığında dünyayı en çok tehdit eden unsur nükleer silahlanmadır; dolayısıyla saatin ilerleyişi de en çok buna göre belirlenir. Saatin tasarlanmasından sonraki ilk hareketi, 1949 yılında Sovyetler Birliği ilk atom bombası denemesini başarıyla yaptığında yaşanır. Bu deney ile birlikte saat, kıyametin yaşanacağını gösteren ana vakit olan gece yarısından yedi dakika uzaklıktayken üç dakika uzaklığa yaklaştırılır (Evrin Ağacı, 2022).

LGM'nin çok parçalı bütünsel yapısı, eserin dramatik açıdan analizinin müzikal yapısından ayrı ele alınamayacağını gösterir. Çünkü Ligeti, operasını bestelerken müziğin metnin dramatik anlamına katkıda bulunduğu bir yaratının peşine düşmüştür. Bu nedenle, incelemenin ilerleyen bölümlerinde eserin müzikal yapısı incelenirken drama ve müziğin iç içe geçtiği parodik yapı taşlarından ve esere kolaj karakterini ekleyen alıntılardan birlikte söz edilecektir.

3.2. MÜZİKAL YAPININ ÇERÇEVESİ

İlk bakışta söylenebilir ki, LGM'nin müzikal malzemesi operanın başından sonuna kadar bilinen bestecilerin eserlerine referanslar içerir. Bu referanslar ve onların eser içindeki yorumlanışı bu operanın en temel özelliği olarak kabul edilir. Eser büyük, güzel ve yabani melodilere, melankolik armonilere sahiptir. Ligeti'nin radikal niyetinin tersine, LGM geleneksel operanın karakteristik birçok özelliğini taşır. Uzun bölümler boyunca devam eden bağlantısız ilişkilere rağmen teşhis edilebilen bir olay örgüsü, belirgin şekilde ayrılmış arylar, metnin anlamını ve duygu durumunu yansıtan bir müzik, bazen recitatif özellikler gösteren bir anlatı ve ayrılmış orkestra bölümlerine sahiptir.

LGM, bestecinin tamamen yenilikçi bir dille bestelediği bir önceki orkestra eseri *Apparations* gibi olmayan, gelenekle olan bağını tamamen kesmemiş, geçmişten yeniden tanımlayan ve bütünleşme iradesine sahip bir operadır. Hem olay örgüsü hem de müziği çok katmanlıdır. Grotesk bir karikatürleştirme, gerçeküstü bir absürlük, ciddiyetsizlik, ironi ve insanın kaderine mizahi bir bakış içerir. Gelenek neredeyse Gregoryan müziğinden Ligeti'nin kendi müziğine dek geniş bir tarihsel aralığı kapsayan bozulmuş, abartılmış, tuhaf referanslar yoluyla müziğe yerleştirilmiştir. Melodi, eşlik ve fonksiyonel olmayan armonik ilerleme gibi müzikal kavramlar yeniden ele alınmış ve görülmemiş şekilde özgün bir ifadeyle yorumlanmıştır. Gelenekselin tamamen dışında bir tarzla ele alınan tek parametre, eserdeki müzikal zamansallıktır. Eserin bestelendiği dönemde Ligeti stil olarak, çok zamanlı, çok ritimli ve çok katmanlı ölçülerin karışımından ortaya çıkacak homojen bir bütün elde edebilme hedefinin peşindedir (Roig-Francoli, 2014, s. 422).

Modern zamanlarda bir besteci için önemli olan konulardan biri, opera gibi genişletilmiş bir türdeki yapıyla nasıl başa çıkılacağıdır. Ligeti daha önce *Ten Pieces for Wind Quintet* gibi kısa bölümler içeren çalışmalara veya orkestra için *San Francisco Polyphony* gibi daha geniş tek bölümlü mikropolifonik çalışmalara yönelmiştir. Operada bu yaklaşımların hiçbirisi sorunu tam olarak çözmez, çünkü ilk örnek çok parçalanmış bir yapıya neden olurken ikincisi operanın anlatı akışını bozabilir. Bunun yanında, Ligeti'nin önceden kullandığı mikropolifoni tekniği, operadaki sesler için kullanılırsa daha önceki koro eserleri *Lux Aeterna* ve *Requiem*'de duyulduğu gibi metinler tamamen belirsizleşecektir. Bu nedenle, metnin duyulabilmesi için kullanılan müzik dilinin çok daha basit ve geleneksel olması gerekir.

Ligeti'nin bu konuda çözümü de o yönde olur; LGM'de tanınabilir arylar, anlatıma hizmet eden materyaller ve enstrümantal ara katlar vardır. Ancak Ligeti, operasının Wagner operalarındaki gibi sürekli müzik dokusuna sahip olmadığını veya İtalyan operalarında ve Mozart'ta olduğu gibi farklı periyodik resmi bölümlere ayrılmadığını belirtir. Bunun için Ligeti'nin örnek aldığı iki model vardır. Bunlar; Monteverdi'nin *L'incoronazione di Poppea* ve Verdi'nin *Falstaff* operalarıdır (Searby, 2004). Bu da bir dizi kısa bölüm yani çok kısa bağımsız müzik birimleriyle değişen bir orkestral intermezziyi işaret eder.

Operanın 1996'da revize edilmeden önceki versiyonunda Ligeti, Singspiel (müzikli oyun) tarzında büyük miktarda sözlü metin kullanarak metnin duyulabilirliği sorununu ele alır. Ancak revize edilmiş versiyonda, operanın hızını artırmak için konuşma metninin çoğu çıkartılır ve sözlü metnin bir kısmı da müzikli bölüme çevrilir. Ligeti o dönemde, opera prodüksiyonlarında prova süresinin yetersiz olması ve bunun da vokal kısımlarda kullanabileceği karmaşık yapının derecesini bir anlamda engellemesi hakkında görüşlerini belirtmiştir. Bu durumun da stil değişikliğine neden olduğu görülebilir. Ancak operadaki ses dizileri incelendiğinde, Ligeti'nin oldukça talepkar olduğu da görülür. Örneğin, histerik sıçramaları ve parçalanmış heceleri kullanan apoplektik (felçli benzeri) figürasyonu ile karmaşık hale gelen Gepopo'nun arylasına kıyasla daha virtüöz bir parça hayal etmek oldukça güçtür (Searby, 2004).

Ligeti'nin operadaki kompozisyon yaklaşımının altında yatan ilke, karakterleri müzik aracılığıyla hayata geçirmektir ve bunun yanında stil ve tekniğin tutarlılığı daha az önemli gibi görünür. Ligeti'ye göre operadaki karakterler, iki ögenin yakın bir kombinasyonu sayesinde hem librettoda hem de müzikte yaşarlar. Besteciye göre Mozart ve Verdi gibi opera bestecileri, canlı karakterler yarattıkları için başarılı olmuşlardır ve LGM'de yapılmaya çalışılan temelde budur. Ligeti'nin operasındaki müzik çoğunlukla destekleyici bir role sahiptir ve dramayı doğrudan bir şekilde yoğunlaştırır. Bunun bir örneği Astradamors'un teleskopuyla yıldızları gözlemlediği ve dünyanın sonunu haber veren kuyruklu yıldızı gördüğü İkinci Sahne'de görülebilir (Searby, 2004). Buradaki müzik, Ligeti'nin ilk orkestra çalışması *Atmosphères*'de duyulan türde kromatik, yoğun ve dokusaldır. Sanki Ligeti, önceki müziğini tekrar programlayarak film müziği benzeri bir şekilde aktarmaktadır.

Operadaki en önemli yapısal özellik, malzeme tekrarıdır. Birinci Sahne'de Amanda ve Amando'nun aşk düeti iki kez tekrar eder ve böylece sahnede net bir şekilde duyulabilen ritornello benzeri bir yapı oluşturulur. Üçüncü Sahne'deki Galimatias bölümünde kullanılan kromatik olarak kafa karıştırıcı müzik, Nekrotzar'ın Mescalina'yı öldürdüğü İkinci Sahne'nin sonlarına doğru önceden duyurulan müziğin tekrarıdır. Kıyamet anı için bakır üflemelilerin tantanaları, ilk ifadeden sonra dört kez yinelenen bir ritornello işlevi görür. Bu yinelenmeler, gelişen dramayla ilgili bir dizi referans noktası yaratırken aynı zamanda dinleyici için müzikal referans noktaları sağlar. 1956'da Macaristan'ı terk ettikten sonra yazdığı eserlerinde tekrardan genellikle kaçındığından, bu durum Ligeti'nin yapısal yaklaşımında oldukça büyük bir değişikliktir (Searby, 2004). Opera'nın kompozisyonundan sonra Ligeti, basit üçlü form (A-B-A) dahil olmak üzere geleneksel tekrarlayan yapıları daha da fazla kullanır. Bu durum *Horn Trio*'da (1982) gözlemlenebilir. Aynı şekilde, operasında olduğu gibi *Horn Trio*'nun finalinde ve sonraki eserlerinde de passacaglia bölümler kullanır.

Ligeti'nin, operanın kompozisyonuna kadar olgun müzik dili atonal ve modernisttir. Ayrıca dokusal evrim ve tınıya güçlü bir vurgu yapar. Bununla birlikte, LGM'de kullanılan müzik dili oldukça farklıdır çünkü kompozisyon materyallerine çok daha eklettik bir yaklaşım gerektirir. Dolayısıyla opera, mevcut işlerden alıntılar, parodi, pastiş ve ton uyumu içerir. Bu özellikler operasında kullandığı diğer özelliklerin tersine, hemen ardından gelen müzikte bulunmayan özelliklerdir. Bu nedenle LGM'yi Ligeti'nin diğer işlerinden ayıran en temel özellik parodi ve kolaj yöntemlerinin varlığıdır. Ancak Ligeti, LGM'deki parodi ve kolaj yerleştirmesi hakkında, tarihsel modelleri dönüştürürken kolaycılığa direndiğini ve genellikle opera standartlarıyla ilişkili stilleri yalnızca onları alt etmek için tahsis ettiğini öne sürer (Searby, 2004). Operasında, sahnedeki eyleme canlı ve doğrudan bir tepki veren inanılmaz farklı bir müzik tarzı yelpazesi vardır.

Ligeti, LGM'nin müzikal biçimini, karmaşıklığa işaret ederek şu şekilde tanımlar:

"Pop müziğe değil pop art'a, hatta resimde pop art'a yakın. Bir anlamda figüratif, çizgiler, melodik ilişkiler içerir, müzikal olduğu kadar dramatik olarak da büyük ölçekli bir yapıya sahip. Sanki çizgi romanlar gibi çok renkli küçük resimlerden oluşan bir seri" (Edwards, 2017:38).

Bu haliyle eser, süreksiz olan ancak genel yapı içinde yine de bir süreklilik oluşturan küçük müzikal ve dramatik durumlara sahip Monteverdi operasına çok yakındır. Formun oluşumunda da etkili olan bu yöntem, oldukça klasik olarak kabul edilen bir tekniktir. Tam olarak kesin olmayan ve her zaman bir miktar bozulmuş mekanizmalardan oluşur. Bu operanın biçimini oluşturan şey, temelde bu küçük parçaların hareketidir; bir görüntü veya bir sahne diğerinin yerini alır.

Ligeti'nin süreklilik taslakları, uzun bir gebelik döneminin ardından yaratıcı bir patlama sırasında ortaya çıkmış gibidir. Bu yaklaşım, eserin modernist bir analitik perspektiften atfedilen yöntemlere nazaran romantik bestecilerin yöntemleriyle daha ileri bir yakınlık olduğunu düşündürür. Bu yorum, Ligeti'nin bütün bir formun müzikal fikirler yoluyla eklemlenmesinin önemini ve müzikteki gizli potansiyeli ortaya çıkarmak için müzikal materyalin keşfini belirten açıklamalarına karşılık gelir. Verdi ve Donizetti'nin eskizleriyle karşılaştırıldığında, Ligeti'nin süreklilik taslakları elbette stilistik olarak çok farklıdır ve müziğin belirli yönlerine farklı bir öncelik sağlar. Bu besteciler perde ve ritim ile oldukça meşgulken, Ligeti'nin eskizleri önemli miktarda orkestrasyon içerir. Genişletilmiş vokal tekniklerden fiziksel hareketlere kadar sahne malzemesine odaklanmayı, tınının tüm yönlerine ve hatta görsel unsurlara verdiği önemle dengeler (Edwards, 2017). Ligeti'nin eskizleri, yalnızca üslup ve tür modelleri açısından gelenekten ödünç alıp onları süreç içinde dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda dramatik biçimi korumakla da meşgul olduğunu gösterir. On üç yıl sonunda kapsamlı bir ön hazırlığın ardından ortaya çıkan bu eskizler, Ligeti'nin eserin dramatik kavrayışını yakalamak ve dramanın ana çekirdeğini tasvir etmekle çok ilgilendiğinin kanıtıdır.

LGM, başlangıç bölümündeki on iki farklı tonlu araba kornasından Passacaglia Finalinin on iki tonlu ikili yapısına dek on iki tonlu müzik ile işlevsel armoni arasında bir yerde sürüklenir ve nihayetinde her ikisi açısından da sınıflandırmayı reddetmeyi başarır. Bu yapı operanın dokusuna gömülüdür. Bu durum ne operaya dönüştür ne de opera karşıtıdır. Yaratıcı itici güç, her iki etiketin de aynı anda kabul edilmesinde ve çiğnenmesinde yatar. Bu kritik dürtünün anlaşılması, operanın estetik karakterini ve biçimini daha somut hale getirir. Yüzeyde, parodileri kapsayan kolaj benzeri bir işaret ve semboller topluluğu, süreklilik taslakları, bunun altında ise daha derin bir dramatik yerçekimi vardır. Drama ile devam eden bağımsız müzik formlarının dikkatli bir şekilde serpiştirilmesi ve yine de dramatik bir çekirdeğe bağlı kalan

malzemenin yaratıcı şekilde çeşitlendirilmesi, kompozisyon sürecinin dramatik karakterinde hayati rol oynayan en belirgin yöndür (Edwards, 2017:48).

Ligeti, LGM'deki etkileyici karakterleri veya durumları tanımlamak için leitmotiflerin aksine leit-karakteristikler yaratmıştır. Bu terim, opera bestelemeye yönelik, motifsel göstergelerin ve bunların varyasyonlarının kişiler, yerler veya anlatı temalarıyla tanımlandığı, geleneksel tematik gelişim kavramlarından farklı ve bunun yerine müzikteki ifade edici tanımlayıcı nitelikleri vurgulayan bir yaklaşımı karşılar. Wagner'in operalarında, bir operanın bir bütün olarak dramatik yapısı bağlamında müzikal malzemeye işlevsel roller atfetmeye çalışan analizlerin odak noktası genellikle önde gelen leitmotiflerdir. Bu malzeme, Ligeti'nin operasında vurgunun aralıklı nitelikler, tını keşfi ve yeni başlayan bir motiften değil, bir fikir veya karakterden kaynaklanan ifadeler yelpazesi üzerinde kurulmasında kullanılır. Bu karakterlerin kimliği, Wagner'in kesintisiz müzikal dokularına belirgin bir karşıtlık olarak, birbirleriyle ilişkili olarak gösterilen ifade farklılıkları temelinde güçlendirilir (Edwards, 2017). Ligeti'nin leit-karakteristikleri, Wagner'in müziğinin leitmotif kavramına bir yanıt olarak düşünülebilir. Terim, farklılıkları vurgulayarak müzikteki özcü özellikleri veya temsili mantığı tanımlama girişimlerini boşa çıkarır. Bu durum, karakteri ve deneyimi analize indirgemeci veya yapısal yaklaşımlar yoluyla anlamlı kılmayı reddeden anlayışa katkıda bulunur.

Leit-karakteristikler, genellikle Wagner'in motifleriyle ilişkilendirilen türden temsili mantığı kasıtlı olarak reddederler. Herhangi bir temsili aynılığa direnirken kendi üretimlerinin eleştirel bir farkındalığını sergileyerek farklılığı vurgularlar. Başka bir deyişle bu müzik, tekrarlama yönteminin zamanın akışına tabi olduğunu ve her tekrarlama zamanının birbirinden farklı olduğuna dayanarak, herhangi bir temsil veya taklit kavramının doğası gereği sorunlu olduğu tezini ortaya koyar. Bu fikir, postmodernist filozof Giles Deleuze'ün benzerlikten çok farklılığa işaret eden tekrar kavramı içine katılabilir. Nietzsche'nin ebedi dönüş fikrinden yararlanan Deleuze'ün tanımladığı tekrar kavramı, sonsuz olasılıklar içerir ve herhangi bir birincil kaynağa veya kökene kadar izlenemez. Her yineleme benzersiz bir görünümdür ve sonsuz varyasyonlardan biridir. Bu fikir, leit-karakteristiklerin ifade edici niteliklerini anlamada yardımcı olur. Açık melodik, armonik veya ritmik tekrarın yokluğunda, müzikte farklılık vurgulanır, leit-karakteristikler ancak bir dereceye kadar tutarlıdır ve birbirleriyle etkileşimleriyle ve zıtlıklarıyla değer ve anlam kazanırlar. Ayrıca müzikteki dürtü ve

oluş duygusu da bu farklılıktan beslenir. Eserde, kendi kendine üretilen farkındalığın kalitesi, yalnızca leit-karakteristiklerin ifadeyi ortaya çıkarma biçimine değil, aynı zamanda bu ifadelerin geçmiş müzikle nasıl ilişkili olduğuna da karşılık gelir. Geçmiş müzikteki farklı ifadeler yorumlanarak leit-karakteristikler arasındaki zıtlıklar güçlendirilir ve bir bütün olarak form bağlamında farklılaşmalar vurgulanır. Yaratıcı dürtü, doğrudan bu eleştirel öz-üretimden, onun algıyla nasıl ilişki kurduğundan ve biçim kavramlaştırmalarını mümkün kılan farklılıktan kaynaklanır (Edwards, 2017:51).

3.3. ESERİN YAPI TAŞI OLARAK PARODİ

En genel anlamıyla parodi; sanatta belirli bir sanatçının veya sanat okulunun stil ve tarzının taklididir. Parodi tipik olarak niyette olumsuzdur; bir sanatçının algılanan zayıflıklarına veya bir okulun aşırı kullanılmış geleneklerine dikkat çeker ve onlarla alay etmeye çalışır. Bununla birlikte parodi, yapıcı bir amaca da hizmet edebilir veya bir hayranlığın ifadesi de olabilir. Aynı zamanda sadece komik bir egzersiz de olabilir.

Tarih boyunca sanatta birçok örneğine rastlanan parodi, modern zamanlarla beraber daha da sık kullanılmaya ve tekrar yorumlanmaya başlamıştır. Bugün parodi, burlesk, *travestie*¹⁶ ve *pastişin*¹⁷ edebi anlamları arasındaki sınırlar tartışmalıdır. Dolayısıyla bu terimler ile *hiciv* ve *komedi* arasındaki ilişki de bulanık olabilir. Örneğin, hicivleştirmeye çalışan parodinin, teknik derinliğiyle burleskten farklı olduğu iddia edilebilir. Aynı şekilde, travestinin onurlu konuları önemsiz olarak gördüğü yerde, parodi, kurbanının davranış ve düşünce eksikliklerini daha acımasız bir şekilde ortaya koymasıyla ayırt edilebilir. Bir edebiyat biçimi olarak parodi, edebi bir metne veya metinlere düşünülmüş bir yanıtı temsil etmesi bakımından bir edebi eleştiri biçimi olarak da anlaşılabilir. Başarılı bir parodi, parodistin niyeti ne olursa olsun, taklit ettiği eser tam olarak takdir edilmeden yazılamaz (Britannica, 2022).

Eleştirmen Linda Hutcheon, 20. Yüzyıl sanat biçimlerine atıfta bulunarak, karmaşık şekilde bağlam ötesi hale getirme ve tersine çevirme biçimlerinin eşlik ettiği bir sanatsal geri dönüşüm biçimi olarak tanımladığı parodinin anlamsal yapısını meşrulaştırmak için önemli kriterler sunar. Ona göre, parodinin merkezinde bulunan

¹⁶ Asil ve onurlu bir öznenin uygunsuz ve önemsiz bir şekilde ele alınması.

¹⁷ Bir veya daha fazla sanatçının eserinin tarzını veya karakterini taklit eden görsel sanat eseri.

ethos (karakter, ruh) metin tarafından desteklenen, farkedilir bir varlığa sahip ve amaçlanan bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu tepkiye eğlenceli, hicivli veya ironik bir niyet eşlik eder. Hutcheon, ethos kavramını vurgularken, sanatçının niyetinin kodunu çözmede izleyicinin aktif rolünü de vurgular. Parodinin ethosunun varlığı bir anlamda izleyicinin onun varlığını ve farkedilirliğini kabullenmesiyle ortaya çıkar.

Diğer yandan, parodiyi pastiş ve satirikden (eleştiren, iğneleyen) ayırmak gerekir. Parodi her zaman başka bir işi veya başka formda bir söylevi hedef alır. Geçmişle alay etmeden, onunla gelecek arasındaki iletişimi göz önüne çıkarır. Görünenin ötesinde alternatif bir anlamı içine alan ironik bir terse çevirme karakterizasyonudur. Bu tersine çevirme, parodinin pastiş ve satirikle karıştırılmasına sebep olur. İroni parodinin temel mekanizmasıdır. Şöyle ki, bu üç tür de ironiyi barındırırken, pastiş yanyana sıralı metinlerin benzerliklerine ihtiyaç duyar ama parodi onların farklılıklarını kullanır. Satirik olansa her zaman olumsuzluğu ve alayı ifade eder. Diğer bir deyişle, parodi eski ve yeni arasındaki farklılıkları ortaya koyar, pastiş onları benzerlikleri üzerinden ifade eder, satirik olansa farklı veya benzer olmalarına bakmadan onlarla alay eder (Kostka, 2016).

Parodinin diğer bir önemli elemanı ise alıntılardır. Alıntılar, eski ve yeni arasındaki farklılıkları vurgularken parçalama, genişletme, ritmik çarpıtma ve stilistik dönüştürme yöntemleriyle iç içe geçer. Müzikte alıntılar, genel stil prensiplerine veya bilinen spesifik melodilere referans veren, müzikal parodinin yapısal bileşenlerindendir. Geçmişe referans veren yararlı geliştirmeler yaratmak için benzer melodilerin ve mevcut dramatik yapının birleştirilmesine başvururlar.

Charles Peirce'ın teorisine göre ise, gönderge ya da nesne, göstergenin anlamına geldiği şeydir. Referanslar fikirleri, olayları, maddi nesneleri içerebilir ve mevcut bağlamda parodisi yapılan müzikal öğeye atıfta bulunur. Müzikal parodi ve metinlerarası referans bu değerli ilişkiyi paylaşır. Parodi, bestecinin ödünç alınan bir malzemeyi veya üslubu kasıtlı olarak yeniden işlemlerini içeren ve eğitilmiş dinleyiciler tarafından somut bir tanımlama ortaya çıkaran belirgin bir referans olarak yorumlanır. Metinlerarası bir referans işaretlenmez ve dinleyiciden daha az belirli bir anlamsal referans aralığı ortaya çıkarması beklenir (Everett, 2009).

Herhangi bir parodi kavramının geçerli ve işlevsel olması için, bir dereceye kadar açıkça geçmişe atıfta bulunması gerekir. Başka bir deyişle, dinleyici ifadenin

ikili kimliğinin farkında olmalıdır, aksi takdirde parodi kaybolacaktır. Bu açıdan LGM, parodiyi bu şekilde tanımlama girişimini zorlaştırır. Dinleyicinin parodik dönüşümün doğasını tam olarak anlamak için parodinin kökenlerini tanıması gerektiği iddia edilebilirken, parodik bölümlerin büyük karşıtlıkları, karmaşıklığı ve sıklığı, çoğu referansın dinleyicinin bilinçli kavrayışının ötesinde olmasını gerektirir. Parodi kavramı görelî ve değişken olarak teşhir edilir ve bu yolla, alıcının katılımının hayati olduğu bu müzikte alıntının varlığını anlamaya yönelik yaklaşım eleştirel hale getirilir. Dinleyicinin parodi olaylarını tanımlama yetkinliğinden ve yeteneğinden daha önemli olan, parodinin mevcut olabileceği ancak hemen görünmeyebileceği konusundaki farkındalığıdır. Parodi yapma eyleminin kendi içinde, parodi ile karşılaştığımızda belki de alıştığımız göndergesel maddeyi bize vermesi gerekmez ama parodinin içsel kalıpları tespit edilebilir. Parodi, hafızanın hatları gibi, hatırlama ve unutma süreçlerinde belirli bir dinamiği çağırıştır; önemli olan hatırlanan şey değil, onun nasıl hatırlandığıdır. Bu dinamiğin dış hatları parodinin karakterine özeldir. LGM, kopuk bir anlatının canlı çoğulluğunu vurgulayan, aynı zamanda anlatının diğer parçalarının kavranamayacak kadar derine indiği, anımsatıcı bir vizyon yaratır. Operadaki dinamik yapı, bir kaosun habercisidir hatta belki de deliliğin eşliğinde bir hatıradır (Everett, 2009). Parodi bize, geçmişin göndergelerini veya nesnelerini asla tam olarak bilemeyeceğimizi ve geçmişin şimdiki zamanda canlandırıldığı söylemsel ve biçimlendirici süreçleri ele almak için daha iyisini yapabileceğimizi öğretir. Operanın kendi varoluşsal, tarihsel ve toplumsal konumunu anlamaya çalışırken ancak bu söylemle ilgilenerek başarıya ulaşabiliriz.

Savaş sonrası 20. Yüzyıl müziğindeki parodi, orijinal alıntının semantik (anlamsal) referansını çevreleyen müzik bağlamından keskin bir şekilde kurtulmuş, daha belirgin bir ifade biçimi sunmaya başlamıştır. Genellikle abartma ve çarpıtma yoluyla anlam çarpıtılır veya tersyüz edilir. Ligeti, bu duruma uygun olarak LGM'nin bestelenmesiyle ilgili şunları söyler:

"Müzik ya da sinyal parçalarını alıyorum, onları alışılmadık bir bağlama koyuyorum, çarpıtıyorum, ille de komik görünmeleri gerekli değil, tıpkı sürrealist bir resmin dünyayı sunduğu gibi onları çarpıtma yoluyla yorumluyorum"
(Edwards, 2017).

LGM'nin, Ghelderode'nin orijinal oyunu ve Mikhail Bahktin'in grotesk gerçekçilik kavramıyla tematik bağlantılarını inceleyerek, Ligeti'nin bu operadaki parodik yaklaşımının iki anlatı yörüngesi tarafından yönetildiği önerilebilir. Bunlar, grotesk ve varoluşsal ironi'dir. Diğer birçok çağdaş opera, müzikal gelenekleri hicvetmek için benzer parodik teknikleri kullanırken, LGM, sürrealist ve absürdist estetikle birleştirilmiş, groteskin kapsayıcılığına eklenmeye yönelik metin, görüntü ve ses sentezlemelerinde benzersiz kabul edilir.

Ligeti müzikal parodi ile iki düzeyde ilgilenir. Birincisi, mevcut müzik ve müzik tarzlarından alıntıları dönüştürdüğü ve alt üst ettiği yüzey düzeyidir. İkincisi ise, gülünçlük ile korku arasında anlamlı bir karşıtlık kurarak grotesk mecazı dile getirdiği bütünsel düzeydir. Ayrıca, Ligeti geleneksel bir bitiş yerine dokusal kolaj ve parçalama stratejileri geliştirerek dramatik bir gerilim yaratır. Bu bağlamda, parodi ve diğer taklit biçimleri, bestecinin Breughel'in *Ölümün Zaferi* tablosunda bulunan kaos, yıkım ve yenilenmenin alegorik tasvirine işitsel bir karşılık yaratmasının temel aracı olarak hizmet eder. Yaklaşan kuyruklu yıldızın ikonik veya onomatopoetik¹⁸ bir temsili olarak, eser boyunca tekrar tekrar kullanılan Ligeti'nin imza niteliğindeki ses kütlesi dokusu, bağlamsal güçlendirme yoluyla ortaya çıkan bir durum olarak yorumlanabilir (Everett, 2009).

Örneğin eserde Nekrotzar, tiran (çar) fikrini nekro (ölü) tarafından önerilen yeraltı dünyası ile birleştirirken, Gepopo, Gestapo'nun (gizli polis) kötü çağrışımını, *Sihirli Flüt*'teki yarı kuş, yarı insan karakter Papageno'ya dolaylı bir gönderme olan Pogo ile birleştirir. Benzer şekilde bir müzik mecazı, stilistik olarak uyumsuz unsurları stratejik olarak birleştirerek konuların yaratıcı bir sentezine yer açar. Burada mecaz yapma tekniği, eklektik stilde veya bir taklit türü olarak adlandırdığı şeyle örtüşür. Burada geçmiş stiller, yeni ve eskinin parlak bir manipülasyonunu sağlamak için çağdaş tekniklerle birleştirilir. Hyde, Stravinsky'nin neoklasik eserlerine atıfta bulunarak dört kategoride taklitçi stratejileri işaret eder. Bunlar; saygılı, eklektik, buluşsal ve diyalektik stratejilerdir. Ona göre bir besteci geçmişten bir üslubun parodisini yaptığında, alıntılanan materyal veya onun göndergesi, diğer müzikal taklit biçimlerinden farklı bir şekilde işaretlenir veya vurgulanır. LGM'de gerçekleşen şey de tam olarak budur (Sewell, 2006).

¹⁸ Temsil ettiği sözcüğe benzer ses çıkaran sözcük, yansıyan sözcük.

Sinopsisi takip ederek LGM'yi müzik, formal yapı, kolaj, alıntılar ve parodiler üzerinden incelemeye aşağıdaki şekilde devam edebiliriz:

3.3.1. Araba Kornası Prelüdü ve Dies Irae

Operanın girişinde araba kornaları kullanılarak duyurulan müzik, bir operanın başlaması için tantananın alarm verici etkisinden yararlanır. Bu son derece ironiktir ve mizahın sanayi sonrası toplumun çılgınlıklarına ve gelenek üzerindeki harap edici etkisine yönelik çok daha derin bir toplumsal eleştiriyi daha en başından gösterir. İlk sahnenin sonunda yine araba kornaları öne çıkar ve bize ironik çıkış noktasını hatırlatır. Üçüncü sahnenin başındaki kapı zillerinde üçüncü kez bu girişin bir varyasyonu gerçekleşir.

İncelemeler ve yorumlar genellikle, ilk perdeyi açan araba kornası başlangıcını, barok operanın kökenlerine ve Monteverdi'nin *Orfeo*'sunun başlangıcına geri dönmek olarak görür. Bir zamanlar ihtişam işareti olarak görülen tiz doğal barok trompetlerin yerini araba kornaları alır ve bunun yerine ironik bir kentsel haraplık ve kakafoni duygusu yaratılır. On iki kez araba kornası duyulur. Kornaların hepsi farklı perdelerdedir. Toplamda üç tane olan her perküsyoncu, bir yüksek, bir orta-yüksek, bir orta-düşük ve bir bas kornaya sahiptir.

Bununla birlikte, birinci perküsyonistin nispeten yüksek perdeli kornaları vardır. İkinci perküsyonistin biraz daha düşük perdeli ve üçüncü perküsyonistin en düşük perdeli kornaları vardır. Bu bölüm, Monteverdi'nin *Alto e Basso, Quinta* ve *Clarino*'sundan farklı değildir. Farklı perdelerde on iki araba kornası, seriyalizmin etkisine karşı ironik bir selamdır ve Monteverdi'nin 1970'lerin post-seriyal ikliminde yaşasaydı toccata'sının bu şekilde ses çıkarabileceğini ima eder. Böylece araba kornaları bir post-korna haline gelir. Trompetlere endüstriyel bir cevap verilmiş olur (Edwards, 2017). Her iki eserin benzer uzunluğu, güçlü alt vuruşları ve yarı yarıya tekrarlanan notalar, iki parça arasındaki yakınlık duygusuna katkıda bulunur. Araba Kornası Prelüdü bazen perküsyon toplulukları tarafından başlı başına bir konser parçası olarak icra edilir.



Görsel 3.3. Araba kornası prelüdünden bir kesit

Operanın başından itibaren müzikal parçaların izini sürmeye devam ettiğimizde, Birinci Sahne'de, başlangıçtaki araba kornalarının alarm halinin ironisini sergilercesine Piet the Pot'un komik, sarhoş kayıtsızlığını görürüz. Onun Dies İrae aryası, klasik Dies İrae ile sarhoş bir şarkının melezidir. Dies İrae metni, kromatik olarak azalan bir hareketle söylenir, daha sonra hıçkırıqlarla noktalanır. Ardından, *O Golden Breughelland* sözlerinin eşlik ettiği marş benzeri bir jestle ilerler. Nekrotzar ortaya çıkıp Piet'le konuştuğu anda ise artan bir aciliyet duygusu hissedilir ve mikropolifonik benzeri dokular durumun sinir gerginliğini artırır (Edwards, 2017).



Görsel 3.4. Dies İrae'den bir kesit

3.3.2. Amanda ve Amando'nun Aşk Düeti

Birinci Sahne'de Amanda ve Amando tarafından söylenen incelikli cantilena (pürüzsüz, lirik bir tarzda vokal melodi veya enstrümantal pasaj), Piet'in açılış sahnesindeki sarhoş aryasına radikal bir tezat getirir. Bununla beraber, bu duygulu düet, ikinci sahnede Astradamors ve karısı Mescalina arasındaki sert ve gergin ilişkiye lirik bir kontrast olarak da tasarlanmıştır. Ligeti bu aşıklar için şöyle der:

"Çok güzeller, çok yüksekler, lirazmleri çok aşırı. Bana Botticelli'nin Venüs'ün Doğumu tablosunda rüzgarı sembolize eden birbirine dolanmış iki figürü anımsatıyorlar" (Sewell, 2006:22).

Eğer Amanda ve Amando bu figürleri anımsatıyorlarsa bir anlamda geleneksel operanın aşk için her türlü eziyete katlanan aşıklar arketipine uyuyor olduklarını gösterir. Hatta geleneksel operada olduğu gibi, onlar hep izole bölümlerde söylerler ve o anda etraflarındaki her şey, her hareket donmuş gibidir. Geleneksel operadaki karakterleri çağrıştıran bu durum, daha operanın en başında gösterilmiş olur.

Ligeti, aşıkların sevişmesini bazı müzikal teknikleri kullanarak canlandırır. Amanda ve Amando'nun düetleri unison başlar ve kromatik olarak ters yönlerde ilerler. Her bir giriş bir öncekinden daha yüksektir. İlk tekrara La sesiyle unison girerler, bir sonraki tekrara Si bemolle unison girerler, daha sonrakine Do diyezle unison girerler. Gittikçe yükselen ton, aşıkların zevk alışlarının yükselişini gösterir. Melodik satırların birbirinden bir oktavdan fazla uzaklaşması seyrek görülür ve sık sık enarmonik (eş sesli) üçlüler üzerinde süregiden cümle ve heceleri tekrarlarlar. Bu birbirine paralel ilerleyen kırılmamış cümleler aşıkların seksüel ve duygusal bütünlüğünü yansıtır. Aşırı lirizmle nefessiz söylenen on altılık notalar orgazmik zirveleri simgeler.

Bu düet için birçok tarihi referanstan bahsedilebilir. Rahat melodik süslemeler ve armonik ilişkiler güçlü bir şekilde Monteverdi'yi işaret eder. Diğer stilistik referanslar; örneğin, aşıkların nefes nefese birbirlerinin cümlelerini tamamlayarak sevişecek bir yer aradıkları kısım Verdi'nin *Falstaff* operasındaki Nannetta ve Fenton'un düetini anımsatır. Bunların yanında, Johann Sebastian Bach'ın *Singet dem Herrn* motetine, Gesualdo'nun göze batan kromatizmi ve erotik takıntılara ve Johannes Ciconia'nın *O Rosa Bella*'sına olan benzerlikler de farkedilir. Yine de en güçlü benzerlik Monteverdi'nin *L'incoronazione di Poppea* operasındaki Nero ve Poppea düetiyle görülür. 17. Yüzyılda özellikle madrigal ve operalarda olmak üzere sanatın hemen her dalında cinsellik ve cinsiyetin ifade edilişi başta gelen kaygılardan olmuştur. Ligeti de Monteverdi'den etkilendiğinden bahsetmiş ancak hangi operası olduğunu belirtmemiştir. Ancak Monteverdi'nin sadece *Poppea* operasındaki düet anarmonik üçlüler üzerine kurulmuş hece sıralamaları içerir ve tersine kromatik hareketle unison sestten uzaklaşır. Aşıkların düeti de böyledir. Nota değerleri azaldıkça ve aşıklar kekeleyerek zevk alma durumuna ulaştıkça tekrarlayan dizi daha hızlı hale gelir. Bunu barok vokal süslemesini anımsatan bir tarzda yaparlar ve artan zevk duygusu arpin ve ardından celestanın döngüsel tekrarıyla vurgulanır. Cinsel bir doruk noktasının müzikal bir yorumu olarak nitelendirilebilecek iki sesteki bu aşırı ifadeli jest, birçok yönden 17. yüzyıla ve Monteverdi'ye kadar izlenebilen erotizmin operatif keşfinin doruk noktasını temsil eder (Edwards, 2017).

Bunun yanında, erken barok operadaki erkek soprano seslerin yani kastratoların modern temsillerinde ya kontrtenor ya da pantolon roller dediğimiz erkek rolündeki sopranolar görülür. Nero ve Poppea da iki soprano tarafından seslendirilir

ancak Nero pantolon roldedir. Ligeti bu durumu da parodileştirmiş ve Amanda ile Amando'yu iki kadın karakter olarak göstermiştir. Amando karakteri erkek bir karakterdir, maskülen tavırlar içinde elinde bir hançer taşır ve hatta düetleri esnasında ortaya çıkıp onları rahatsız eden Piet'e karşı erkeksi agresif bir tavır gösterir. *Poppea*'dan izler taşıyan bir diğer şey de görsel temadır. Amanda ve Amando da *Poppea* ve Nero gibi ölümden kaçmayı başarmış, tehlikeden uzak kalmıştır (Sewell, 2006:25).



Görsel 3.5. Monteverdi'nin *L'incoronazione di Poppea*'sından bir kesit



Görsel 3.6. Amanda ve Amando'nun Aşk Düeti'nden bir kesit

Bunlara ek olarak, düetin içinde yer alan sürekli bir majör üçlü, özellikle dikkat çekicidir ve Léo Delibes'in *Lakmé* operasının (1881) *Çiçek Düeti* (*Sous le dôme épais*) ile çağrışımlar uyandırır. *Çiçek Düeti* de unison başlar ve Lakmé ile hizmetçisi Mallika da soprano ve mezzosoprano tarafından söylenir. Amanda ve Amando'nun düetinde birbirini takip eden majör ve minör üçlü hareketler *Çiçek Düeti*'nin paralel hareketlerini hatırlatır. Düet, Delibes'in düetiyle bir başka açıdan daha örtüşür: *Çiçek Düeti*'nde Lakmé ve Mallika bir çiçek örtüsünün altına sığınır. Bunun gibi Amanda ve Amando birbirlerine olan aşklarını haykırırken onlar da gözlerden uzaklaşmak için bir mezarın girintilerine sığınır (Edwards, 2017).

Barok vokal süslemesinden kaynaklanan baştan çıkarma retorığı, 1960'ların cinsel özgürlük hareketinin ardından yeniden canlandırılmış olur ve yeni zirvelere taşınır. Hedonist çiftin masumiyeti, ifadenin hiperseksüalitesinde neredeyse kaybolmuştur. Cinsel arzularını gizlemezler ve sevişmeye başladıklarında imaları aşarlar. Bu, çiftin simüle edilmiş seks yaptığı yapımlarda daha açık hale getirilir. Piccolo ve klarnetteki ve ardından obua ve kemandaki izlenimci arabesk tınılar Ravel'i veya Stravinsky'yi andırır. Oktav çiftleri ve dekoratif doğaçlamalar, statik armonilerin üzerine çıkar ve doruktan önceki anların duygusallığını artırır.

Ancak ölüm getiren Nekrotzar asla uzakta değildir, varlığı ilk kez Amanda ve Amando'nun düeti sırasında uzaktan duyulur. Bu durum, yaklaşan tehdidin bir alametidir. Yüksek tonlarda tam aşıklar orgazma ulaşırken Nekrotzar gelir ve bu hayat dolu sahneye keskin, ölümcül bir kontrast sağlar. O anda bir metronom, kıyamet saatine kadar geri sayan saniyeleri duyurur. Ligeti'nin kendi eseri olan 100 metronom için bestelediği *Poème Symphonique*'ine (1962) yapılan bu incelikli referans, orkestranın mekanik stilde (meccanico) bir diziye sürdürmesiyle daha açık hale gelir. Enstrüman başına sadece bir perdenin hızlı mekanik tekrarını içeren eserlerde bulunan meccanico stili, tekrarlamaya dayalı stillerden kabul edilir. Sadece bir tane kalana kadar kademeli olarak gelişen ritmik kalıpları ortaya çıkaran metronomlar sayesinde bu stil daha güçlü duyurulmuş olur (Edwards, 2017).

3.3.3. Mescalina ve Astradamors'un Dansı

Amanda ve Amando arasındaki aşırı duygusal düet, Mescalina ve Astradamors'un tekinsiz cinsel istismarlarının karşıtıdır. İkinci sahneye, vahşi hareketlerine ve tuhaflıklarına uyan ve sonunda Astradamors'un seslendirdiği çıldırtıcı aryaya yol açan bir söyleşiyle başlarlar. Astradamors'un aryası, aralıklı sıçramalar içerir. Bu çılgın barok stildeki aryada, cinsel açıdan baskıcı karısı Mescalina'dan duyduğu korkuyu dile getiren Astradamors'un delirmişlik seviyesi yükselir. Bu açıdan çift, yine Monteverdi'nin *Poppea*'sındaki uyumsuz Drusilla ve Ottone ile karşılaştırılabilir (Edwards, 2017).

Buradaki en belirgin alıntı, Offenbach'ın *Orphee Aux Enfers* operasından *Galop Infernal* (can-can dansı olarak da bilinir) dansıdır. Bu dansla harmanlanmış olan diğer iki alıntı ise, orkestral dokuya yedirilmiş olan Schumann'ın *Album für die*

Jugend eserinden *Fröhlicher Landmann* ve Liszt'in *Grand Galop Chromatique* isimli solo piyano eserleridir. Dinleyicinin tanıyabileceği kadar belirgin şekilde alıntılanmışlardır. Ligeti bu denli anlaşılır alıntıları sözde alıntılar olarak tanımlamış ve bunları her zaman komik anlarda kullandığını belirtmiştir. Bu tip kolay tanınan melodileri alıntılararak eserin yapısını kodlamada kolaylık sağlamış olur. Şöyle ki, bu çok bilinen melodi, eserin müzikal dokusunun içinden fırlayıverir ve bütün çağrıştırdıklarıyla seyirciye bir ironiyi hissettirir. Böylece izleyiciyi görünenin ötesindeki anlamları farketmeye yönlendirmiş olur. Burada o anlam Ligeti'nin komik anlara yerleştirdiği mizahi bir anlamdır (Sewell, 2006:28).



Görsel 3.7. Schumann'ın *Fröhlicher Landmann* eserinden bir kesit



Görsel 3.8. *Le Grand Macabre*'de dans bölümünde fagot partisinden bir kesit

Mikropolifoni tekniği başlangıçta Ligeti'nin seriyalizmde algıladığı sorunlara ve özellikle ifadenin durağanlığına bir yanıt olarak tasarlanmıştır. Mikropolifoni, bunun yerine, yoğun nesne benzeri dokuların kademeli dönüşümünü duyurmayı amaçlar. Mikropolifoni, *Atmosphères* gibi eserlerde biçimin birliğini sağlarken, LGM bağlamında bir anlatı işlevi görür. Bu itibarla, Ligeti, malzemenin eski işlevine ve ifade tutarlılığına karşı çıkarak, onu daha geniş bir yapısal ve anlatı hiyerarşisinde kullanarak kendi parodisini yapar. Tekniğin rolünün yeniden tanımlanmasında biçim ve malzeme arasında bir gerilim kurulur. LGM'deki ilk net mikropolifoni örneği, ikinci

sahne duyulur. Uysal kocasını taciz eden Mescalina, Astradamors'dan teleskopunu ister. Yıldızların hepsinin doğru yerde olup olmadığını ve en önemlisi Venüs'ün orada olup olmadığını sorar. Piccolodan gelen yüksek Do ile başlayan mikropolifonik doku, tümü yüksek tonda ve girişlerini gizlemek için yumuşak dinamiklerle başlayan nefesliler, bakırlar ve yaylılar tarafından armoniklerini kapsayacak şekilde genişler (Edwards, 2017). Mescalina, Venüs'e ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir adam göndermesi için yalvarır. Venüs, yüksek tesitürde ve hafif söylenen, sahne dışından yankılanan bir kadın korosu tarafından temsil edilir. Bu noktada Nekrotzar gelir. Mikropolifoninin bir bölümü Galimatias'tan sonra gelen kısa bir bölümde duyulur. Yaylılar armonik materyali seslendirirken kontrbasın Si bemolüne tutunan orkestra kümeleri yavaş yavaş ilerlemeye devam eder. Mikropolifoni benzeri bir karakter gösteren bölüm ise kıyametin gerçekleştiği bölüm olan intermezzo'da yer alır. Perde iner ve her yer tamamen karanlıkta kalır.

doppio movimento $\text{♩} = 100$

Mescalina drinks and soon becomes tipsy.

with verve, but slovenly

f *ff* *f* *p espr.*

Mescalina: Pro - sit, sis - ter Ve - nus!

Clav. *(ff)* *3* *Org.*

Harp *ff* *près de la table, laissez vibrer* *6* *tutta la forza* *Vin. Vla. Vic. sul tasto*

[D $\sharp$, G $\sharp$] [F $\sharp$, G, G $\sharp$, B, D] [B, C, D $\flat$, F, G $\flat$]

Görsel 3.9. Mescalina'nın Venüs'e seslenişinden bir kesit

3.3.4. Bourree Perpetuelle ve Galimatias Bölümleri

İkinci sahnede Nekrotzar ve Mescalina, neşeli Bourrée Perpetuelle tarzında stilize bir şiddet sahnesine başlarlar. Müzikteki dörtlü desenler 17. Yüzyıl Fransa'sının bourrée stilini yansıtır. Burada aynı zamanda Berg'in *Wozzeck* ve *Lulu*'su ima edilir, müzik sahnedeki şiddete dışavurumcu bir görünüm ekler ve Ligeti'nin arzuladığı derin donuk duygusallığı vurgular. Bu aynı zamanda sahnenin tamamına da yansır; Nekrotzar ve Mescalina arasındaki şiddetli harekete ve abartılı jestlere rağmen sahnedeki tüm diğer sesler sotto voce olarak söylenir. Müzik uzaklardan geliyormuş izlenimi yaratılır. Sahnedeki şiddetli eylem ile cam arkasından geliyormuş gibi duyulan müzik arasında yüklü bir çelişki vardır. Dışavurumcu melodik çizgi neredeyse on iki tonun tamamını kullanır, ancak birkaç perdenin tekrarı onun on iki tonlu müzik sınıfına girmesini engeller. İlerledikçe müzikteki doku daha kaotik hale gelir, aşk sahnesi giderek yoğunlaştıkça bir kolaj estetiği ortaya çıkar. Nota üzerinde yer alan bir dipnotta, nefesli çalgılardan hızlı tekrarlanan staccatissimo notalarıyla karakterize edilen pasajın Jean-Philippe Rameau'nun *La Poule*'ünü taklit ederek çalınmasını talep eder. Daha sonra elektrikli piyano, Schubert'in *Grätzer Galopp*'unun tam bir alıntısını çalarak müziğe girer. Bunun Schubert'in parçasının doğrudan bir alıntısı olduğunu farketmek zordur. Elektrikli org ve klavsendeki iki zıt dans temasıyla polimetrik dokuda iyi gizlenmiştir (Edwards, 2017).

Galimatias bölümü daha sonra gelir ve Bourrée Perpetuelle üzerine kuruludur. Şiddetli ve stilize edilmiş aşk sahnesine eşlik eden bu kayıtsız müzik, daha sonra sarhoş olma sahnesinin temelini oluşturur ve o sırada Nekrotzar, kurbanlarının kanı olduğuna inandığı şeyle yaklaşan kıyamete kadeh kaldırır. Burada, birleştirilen müzikal ifadeler sayesinde kolaj estetiği hakim hale gelir. Galimatias, artık aşırı derecede sarhoş olan ve yok ettiği her şey hakkında övünçlü olan Nekrotzar'ın yükselen gücü olan yüksek Si bemol tona çıkana kadar müzik giderek daha yoğun hale gelir. Bourrée, ortaya çıkan orkestra kümelerine yol açarken Piet ve Astradamors da ona katılır. Nefesli ve üfleli çalgılar sürekli notalar çalmaya başlar ve bu kısa bölümde yaylılar armoniklere geçer ve *Requiem* ve *Lux Aeterna* (1966) gibi eserlerin yoğun, kaba vokal yazılarını anımsatır (Edwards, 2017).

3.3.5.Gepopo'nun Aryası ve Breughelland Korosu

Üçüncü Sahne'deki Gepopo'nun aryaları, Piet ve Astradamors'un önceki aryalarına bir yüksek koloratur tepkidir. Virtüözite yönünden Mozart ve Rossini'nin aryalarını geçmeyi amaçlar, operada doruk noktasına ulaşan bir an sağlamak için bir çılgınlık haline dönüşür. Gepopo, Nekrotzar'ın yakında geleceği konusunda uyarırken, dışavurumcu kaygı düzeyi doruğa ulaşır. Onun aryası, daha önceki eserlerden *Aventures* ve *Nouvelles Aventures* ile benzer bir alana girer; ne söylendiğini zar zor ayırt edebiliriz, ancak kaygının histerik ifadesi ortadadır. Gepopo tarafından dile getirilen ve orkestra tarafından daha da güçlendirilen kaygının hemen ardından Astradamors'un "*Karım öldü, yaşasın!*" şeklindeki patlamasının komik etkisi, Gepopo'nun aryasındaki korku duygusuyla tam bir tezat oluşturduğu için daha da güçlü etki eder. Astradamors, Breughelland'da korku hâkimken, baskıcı karısından kurtulmasının sevinciyle meşguldür. Ligeti'nin Gepopo'nun mekanik jestlerine ve şarkı söyleme tarzına yaptığı göndermeler, Bergson'un kahkaha uyandırmak için tarif ettiği kriterleri karşılar; iki ifade arasındaki karşıtlık, anın saçmalığını vurgulamaktadır. Ölüm korkusu, bu komik patlamada kesin olarak bastırılır. Galimatias bölümündeki sarhoş olma sahnesi, ikinci sahnenin Bourrée Perpetuelle bölümü ile bağlantılıdır. Nekrotzar dünyayı paramparça etmeye hazırlanırken, kuyruklu yıldızın leit-karakteristik dokuları orkestraya hâkim olur. Hemen ardından duyulan orkestra intermezzosunun yoğun kümeleri kıyamete işaret eder (Edwards, 2017).

Breughelland Korosu'nun yer aldığı bölüm özünde, tekrarlanan kısa bir tema etrafında kalabalığın histerik hale gelmesiyle görünen kademeli bir kreşendoyu içerir. Sahne dışında bulunan, karma koro şeklindeki Breughelland halkı, Prens Go-Go balkonunda onlara seslenmek için dururken, dört notalı homofonik bossa nova ostinatoya dayanan "*Büyük liderimiz!*" diye seslenir. Koro ilerledikçe, kademeli kromatizmin bir sonucu olarak armoni giderek uyumsuz hale gelir. Bu bölüm nota üzerinde tekrarlanan notlar ve tekrar işaretleri ile doludur. Bu bölümde nota üzerinde Carl Maria von Weber'in *der Freischütz*'deki *Jägerchor*'una, serbest caz kaosu'na ve Bizet'nin *Carmen*'ine sözlü göndermeler vardır. Örneğin "*Prens Go-Go'yu alkışlayarak neşe ve ısıklık içinde düzensizce bağırın.*" tarzında yönlendirmeler yer alır.

Operada kitlelere yer verilmesi ve bunun kalabalık korolarla ifade edilmesi oldukça yaygındır. Verdi'nin operalarında bu mevcudiyet, bestecinin yaşamı boyunca politik bir tavır olarak okunur ve Napolyon sonrası İtalyan Milliyetçiliği ortamındaki popülaritesinin anahtarıdır. Breughelland korusu da halkın varlığını öne sürerken, Verdi'nin ele aldığı bağlamda değil, Breughelland'ın yozlaşmış ve obur değerlerini temsil eder. Tekrarlayan, yoğun ilahi tarzı yakarışlar otokratik yönetimle suç ortaklığı gibi rahatsız edici çağrışımları uyandırır. Kalabalık bu nedenle, keskin bir toplumsal eleştiriyi öne çıkarır ve kontrolsüz bırakıldığında, potansiyel olarak var olan ve istenmeyen siyasi alt akımların tehlikelerine işaret eder (Edwards, 2017).

418 *ff in great agitation*
 Ku - ku - ri - ku! Ki - ke - ri - ki! He's com - ing! Com - ing!

419 *sempre tutta la forza, insanely*
 Com - ing! Com - ing! Com - ing! Ke - ke - ri - ke - ke!

420 *even more insanely*
 Ko - ko - ri - ko - ko! Ku - ku - ri - ku - ku! Ka - ka - ri - ka - ka! Ka - ka - ri - ka - ka!

421
 Ma - ka - bri - ka - ka! Ma - ka - bri - ka! Ka - bri - ka ma! Bri - ka - ma ka! Ka - ma - ka - bri!
 Ma - ka - bri! Ma - ka - bri! Ma - kra - bey! Ma - kra - Bey! Ma - kra - bey!

Görsel 3.10. Gepopo'nun aryasından bir kesit

3.3.6. Nekrotzar'ın Tören Alayı

Üçüncü sahnede Nekrotzar'ın tırpanı ve trompetiyle Piet the Pot'un sırtında sahneye girişi büyük bir tören alayı gibidir. Ardında garip devlerden, iskeletlerden, egzotik hayvanlardan, iblislerden ve dört müzisyenden (keman, fagot, Mi bemol klarnet, piccolo) oluşan şeytani bir grup vardır. Nota üzerinde belirtildiği gibi bu bölüm kolaj niteliğindedir. Ligeti'nin sentetik folklor olarak isimlendirdiği yediden fazla tarihi ve kültürel referansa yer veren yüzden fazla ölçü uzunluğundadır. Yapısal temeli Beethoven'in *Eroica Senfonisi*'nin final bölümünden alıntıdır (Sewell, 2006). Eserin ritmi, vurgusu ve enstrümantasyonu senfoniyle tamamen aynıdır, sadece ton aralıkları üçlü kümelerden oluşur.



Görsel 3.11. Eroica ve Le Grand Macabre'nin karşılaştırılması

Ayrıca, Nekrotzar'la beraber sahneye çıkan dört müzisyen aynı anda Western veya etnik müziklere benzer melodiler çalarak orkestraya dahil olurlar. Örneğin keman Scott Joplin'in müziğini anımsatan iki adımlı ragtime melodisi çalmaktadır. Ardından fagot da kemana katılıp Yunan Ortodoks ilahilerine benzeyen ve ritmik yapısı ortaçağ ritim modlarından olan çocuk şarkısı vari bir müzik çalmaya başlar. Ardından onlara katılan Mi bemol klarnet, Brezilya ve İspanyol ezgilerine benzeyen yarı samba yarı flamenko tarzı bir müzik çalmaya başlar. Piccolo ise gayda gibi duyulan Macar-İskoç karışımı bir pentatonik marşla onlara katılır. Bu dörtlüye eşlik eden orkestra ise çaça ritmi varyasyonlarıyla duyulur. Bu esrarengiz duyuluş bir yandan da Charles Ives'in müziğine bir göndermedir. Bir süre sonra müzikler birbirine karışıp ayırt edilemez hale geldiğinde ortaya bir kaos çıkar. Bu durum tüm bir dünyanın temsili olarak görülebilir.

Bu temsil de dünyayı yok edeceğini söyleyen Nekrotzar'a uygun bir eşlik halini alır. Ortaya çıkan kakafoni dinleyicinin Nekrotzar'la empati kurmasını sağlayacak kadar delirtici, fazla ve yıkıcıdır. Gerçekleşek olan şey kıyamettir ve bu onun müziğidir (Sewell, 2006:35).

3.3.7. Nekrotzar'ın Ölümü ve Ayna Kanon

Nekrotzar'ın doğan güneşle beraber yok olduğu anda bir Ayna Kanon başlar. Buradaki müzik bariz bir alıntı değildir ancak stil bakımından Bartok ve Witold Lutoslawski'nin (1913-1994) cenaze müziğine benzer. Tam bu noktada seyirci Nekrotzar'ın öldüğüne ya da delirdiğine karar verme pozisyonunda bırakılır. Eğer delirdiyse, besteci o ana kadar opera tarihinin parodisini sergilemiştir. Şöyle ki, opera tarihi deliren birçok kahraman veya antikahramanla doludur. Örneğin, *Boris Godunov*, *Nabucco*, *Wozzeck*, *Otello*, *Orlando*, *Tristan*, *Fidelio*'daki *Florestan* ve *Pique Dame*'daki *Herman*. Bu tip deliren erkek karakterler tipik olarak ortaya şu üç sonuçtan birini çıkarır: sadece kendine zarar veren, aşığına zarar veren ya da herkese zarar veren. Bu durumda Nekrotzar sadece kendine zarar verdiği göre seyirci onun geri dönmesini de bekleyebilir hale gelir. Ligeti bu örüntüyle açık uçlu bir hikaye bırakıp tamamlamayı seyirciye bırakır (Sewell, 2006:37).

Ayna Kanon Nekrotzar için bir ağıt olabilir. Ancak onun yok oluşuna sevineceğimize ya da üzüleceğimize tam olarak karar veremeyiz. Ancak Nekrotzar yok olur olmaz ortaya Amanda ve Amando çıkar. İlk perdedeki düetlerine devam etmeye başlarlar. Düet finaldeki passacagliaya doğru genişler ve operanın bitişi başlar. En son gelen Passacaglia Finalinin Korali, sakın bir çözümleme duygusu uyandırır ve hikâyeyi Purcell'in *Dido ve Aeneas*'ının, Mozart'ın *Le Nozze di Figaro* ve *Don Giovanni*'sinin ve Verdi'nin *Falstaff*'ının son sahnelerini hatırlatacak şekilde gözden geçirir (Edwards, 2017). Paradoksal olarak, hikâyenin ahlaki değeri belirsizliğini korur. Ayrıca, kapanmaya karşı direnç, önceki müziğin çeşitliliğinin ve karakterlerin dışavurumcu niteliklerinin aksine, daha büyük bir homojenlik duygusu sunan Passacaglia'nın armonik dilinde yansıtılır.

LGM'deki Ayna Kanon ve Passacaglia final formlarına yapılan göndermeler, librettonun şiirsel veya dramatik hassasiyetlerinden uzaklaşarak kolajla daha uyumlu bir estetiğe doğru bir yönelimin olduğu izlenimini verir. Ancak bu göndermeler dramatik etkiyi zayıflatmak şöyle dursun, onu güçlendirmiştir. Eleştirmen Adorno, Stravinsky ve Hindemith'in, müziği şiirsel söze bağımlılıktan kurtarmak için yaptıkları girişimlere ve onların yeni dramatik potansiyeli açığa çıkarma hamlelerine atıfta bulunarak, müzikal formların önceki müzikal dramalar bağlamında esere dahil edilmesini tartışır. Adorno için bu anlamda başarılı olan örnek Berg'in *Wozzeck*'idir. *Wozzeck*'in üstün paradoksu, söze karşı çıkarak değil, onu kurtarıcısı olarak ele alıp müzikal özerkliğe ulaşmasıdır. *Wozzeck*, Wagner'in orkestranın dramayı takip etmesi ve böylece bir senfoni haline gelmesi yönündeki talebini yerine getirir ve bunu yaparken de müzik dramasındaki biçimsizlik yanılışmasını ortadan kaldırır. LGM de benzer şekilde operanın içerdiği müstakil müzik yapılarını, kısmen gelişen drama ile uyumlu olarak ilerletir. Dahası, Ligeti operasındaki müzikal biçimler, ostinati ve leit-karakteristikler, kapanışa karşı direnci, tükenmez, kendini yenileyen bir gelişme göstererek sağlarlar. Farklı kompozisyon stratejilerinin ve ithal biçimlerin eseri eklektik yönde desteklediği açıkça görülür. Bu anlamda eserin, paradoksal olarak müzikal özerkliğe ulaştığı ve neredeyse senfonik hale geldiği söylenebilir (Edwards, 2017). Eskizlerde ve notalarda adı geçen Ayna Kanon (Spiegelkanon) Nekrotzar'ın ölümünün habercisidir. Prince Go-Go, Astradamors ve Piet hala susadıklarını keşfederler, dolayısıyla hala hayattadırlar, Nekrotzar ise kayıtsız ve düşüncelere dalmış haldedir. Enerjisi tükenir ve başarısızlığını kabul etmeye başlar. Güneş yavaş yavaş doğar. Nekrotzar bir süre hareketsiz durur, sonra büzüşmeye başlar, çöker, küçülür, küçülür, bir tür küreye dönüşür, daha da büzülür ve sonunda yok olur, toprakla bir olur.

Bu eskizler, bunun gibi bağımsız müzik yapılarının operanın dramatik biçimine çok özel bir şekilde işlendiğini gösterir. Ayna Kanon kesin biçimde başlatılır ve daha sonra operanın dramatik hatları oluşturulurken onunla birlikte genişler. İki yeni ses kanona her katıldığında, önceki girişteki iki vuruşla yer değiştirirler. Dizinin sınırlı aralıklı yapısının bir sonucu olarak yoğun dokudan çarpıcı bir etki doğar; yatay melodik nitelikler yavaş yavaş bulanıklaşarak sallanan bir ses üretir, girişlerin dengelenmesiyle oluşan efekt yakınlığı tekrar vurgular. Renksel hareketler, ayırt edilebilir bir melodinin parçası olarak işlev görmeyi bıraktıkça daha eterik (enerjisel) hale gelir (Edwards, 2017:47).



Görsel 3.12. Ayna Kanon'dan bir kesit

3.4. ESERDE KOLAJ VE ALINTILARIN ÖNEMİ

İkinci Dünya Savaşı sonrası bestecilerinin çoğu, alıntı yöntemini müzikal dillerinde yaratacakları güncelleme için uygun bir mekanizma olarak görmüş, bu yolla hem Mozart'ın melodik yapısı gibi uzak geçmişten hem de integral seriyalizm ve Darmstadt okulu gibi yakın geçmişten yararlanarak müzikal jestleri bütünleştiren bir tarzı benimsemişlerdir. LGM'yi, bir postmodern pastiş veya basit bir kolaj eseri olarak etiketlemek, onun altında yatan referansların zenginliğini ve karmaşıklığını görmeyerek eseri önemsizleştirmek olur.

1960'ların sonlarının Zeitgeist'ini (zamanın ruhu) yansıtan birçok avangard besteci, bir toplumsal eleştiri veya yorum biçimi olarak parodik stratejileri benimser. LGM'de yapısal odak, sabit kalmaktan ziyade gelenekle nasıl etkileşime girildiğine dair algı ve farkındalık seviyelerine kaydığından, parodi ve alıntı referansların varyasyonları veya taklitleri olarak görülemez. Besteleme tarzı, artık müzikal içerik

veya dil açısından özgünlük aramayı değil, dinleyiciyi yeni şekillerde dinlemeye zorlayan müziğin niteliklerini görmeyi sağlar. LGM, dinleyicinin basitçe ortaya konmuş çok stilli müzik ve kolaj karışımları ile yeni bir kompozisyon stili ve gelişimi arasında ayırım yapma yeteneğini sorgular.

Ligeti'nin operadaki çok-biçimli kompozisyon stili, önceden hazırlanmış parçaların basit montajından veya geçmiş tür modellerinin taklit edilerek yeniden canlandırılmasından çok daha karmaşık bir mimesis (taklit) biçimini içerir. Kolajdaki parçalanmış geçmişe yapılan açık referanslara özel olarak odaklanma, malzemenin kapalı anlamların nesneleştirilmesinin ötesinde bir hareketi nasıl temsil ettiğini incelemektedir. Müziğin içerdiği geçmişle diyalog, revizyonist ve hatta nostalgik olmaktan uzaktır ve her düzeyde eleştirel bir mesafeyi korur. Ligeti'nin yorumlarında ve eskizlerinde atıfta bulunduğu imalara genellikle yorum ve analizlerde öncelik verilir. Yine de anırtırma teriminden genel olarak geçmişin müziği ile benzerliklere atıfta bulunulduğu anlaşılrsa da, bu, müzikte uygulanan dönüşümsel süreçleri ve dinleyicinin aktif ve etkileşimli rolünü azaltmamalıdır. Odak noktasının deneyimlenenden nasıl deneyimlendiğine ve geçmişle algılanan yakınlıkların şimdiki zamanda nasıl dönüştürüldüğüne ve gerçekleştirildiğine doğru bir kaymaya yol açan referanslar ve bunların dönüştürüldüğü araçlar arasındaki bu ayırımdır (Edwards, 2017).

Eserdeki alıntılar genellikle, mizahi bir niyetle dramatik anların altını çizmek için kullanılır. Alıntı genellikle söz konusu besteye alıntılanan arasında bir bağlantı oluşturmak için yapılır. Bu, kompozisyon ve libretto için başka bir anlam katmanı oluşturabilir. LGM için librettonun ön taslakları, Ligeti için ne kadar önemli tarihsel imaların olduğunu ve taslak librettoda belirli başlıklar altında yazıldığını gösterir. Eskiz librettodaki ek açıklamaların örnekleri arasında Ortaçağ bestecisi Ciconia, Rönesans madrigal bestecisi Gesualdo, Rossini'nin *The Barber of Seville* operası, Verdi'nin *Falsaffı* ve Mahler'in *Birinci Senfonisi* sayılabilir. Bu imaların çoğu oldukça belirsizdir ve sonradan operanın kompozisyonunda bir kenara atılır ya da büyük ölçüde belirsizleştirilir veya çarpıtılır. Bunların önemi, Ligeti'nin eserin oluşumundaki erken bir noktadan itibaren alıntı ve ima kullanmayı amaçladığını ve bu imaların operanın genel estetiğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermesidir (Searby, 2004).

Ligeti'nin operasındaki alıntılarla ilgili en bilinen yorumu;

"Eserde bazı sözde alıntılar var. Öğrenciyken farklı tarzlarda yazmak zorunda kaldığımda Haydn veya Mozart tarzında minuetler, Couperin tarzında rondolar besteledim. Şimdi burada bu genç parçalara geri döndüm. Haydn sanıyorsun ama Ligeti. Bunlar sahte alıntılar, sentetik alıntılardır" şeklindedir.

Görüldüğü gibi Ligeti, gerçek olanların yanı sıra sahte alıntılar da yaratır ve ikincisini öncekinden ayırt etmeyi imkânsız hale getirir. Ayrıca Ligeti, LGM'nin kolajlardan oluşup oluşmadığı sorulduğunda, olumlu yanıt verir:

"Aslında Kolaj, birinci orkestral parçanın adıdır. Aynı anda üç farklı tempoda çalınan bir cha-cha içerir. Bu, Charles Ives'a bir tür saygı duruşudur ama umarım müzik yine de özgün Ligeti olarak kalır. Bu kolajlar arasında Eroica Senfonisi'nin son bölümündeki ostinato bas partisyonda yer alır ancak tamamen dönüştürülmüş, bükülmüştür. Bütün bunlar gerçeküstü bir savurganlık yaratır. Ancak sözde alıntılar her zaman komik anlara yöneliktir" (Edwards, 2017:4).

LGM'de alıntı, dramanın yapı taşı olan parodinin omurgası konumundadır. Çoklu anlamlar ortaya çıkarmak için benzer olan ile benzer olmayanı birleştirir. Ligeti'nin yukarıda ifade ettiği gibi, eserin kolaj karakteri, operanın başında, Monteverdi operalarından tanıdığımız toccata uvertürüyle, ancak bu kez içinde araba kornalarına yer vererek kendini göstermeye başlarken, bölümler boyu devam edip sonunda Üçüncü Sahne'de Kolaj Bölüm olarak adlandırılarak, ustaca yazılmış bir orkestra interlüdüyü net olarak ortaya konur. Bu interlüd, anlık değişen karışık renklere, ritimlere, ölçülere ve tempolara sahip, neşeli bir orkestra kreşendosu olan çok katmanlı bir bölümdür. Ligeti burada, anlaşılır alıntılar kullanmanın yanı sıra, başka bir kompozisyonu ima etme etkisine sahip ancak ince ve gizli bir şekilde yerleştirilmiş çarpık alıntılardan yararlanır (Edwards, 2017).

Kolaj bölümde, dinleyiciye tanıdık gelsin ya da gelmesin, yan yana getirilen stiller ve türler, bulunmuş nesneler (objets trouvés) oldukları izlenimini vermeleri yönüyle ve ancak kafa karışıklığı duygusu uyandırma dereceleriyle birbirine kökten zıttır. Bu durum bölüm sonunda, bas trompet orkestra tutti'nin verdiği çöküş izlenimi ile vurgulanır. Kolaj estetiğindeki tekdüzelik duygusu, dokunun gittikçe artan doygunluğuyla sona yaklaşırken güçlenir. Üstelik Ligeti'nin Kolajı, modernist bir estetik tavırla ilişkilendirilen türden kendi eleştirel yorumunu gerçekleştirdiği için, kendi içinde kolaj ilkesinin bir parodisi olarak da düşünülebilir. Kolajın görünüşte uyumsuz

metinsel referanslarının katmanlaşması, sonunda bas trompet motifinin tükendiği ve kolajın aniden bozulduğu doyma noktasına ulaşır. Kolajın kendisi, daha fazla ilerleyemediğini göstererek, paradoksal biçimde kolaj ilkesinin sonunu işaret eder. Gelişimini sürdürmenin başka bir yolu olmadığı için başarısız olur ve içerdiği çelişkiyi açığa çıkarır.

LGM, 1960'ların kolajlarına, ilkenin kendisi hakkında yorum yaparak yanıt verir. Opera aslında metinlerarasılık ile sayısız parodi deneyimleme modu arasındaki sınırları daha da bulanıklaştırır. Bir dizi farklı parodik stratejinin dahil edilmesi, neredeyse, metinler arası yapısal ilişkileri çözmeye yönelik herhangi bir çabanın pragmatik değerini inkar etme girişimini içeriyor gibi görünür. Açıkça parodiktir, ancak özellikle Kolajın parodik patlamasında son derece ironik ve özdüşünümseldir. Opera, alıntı ile kişisel üslupsal ve dışavurumcu özgünlük arasındaki tüm aralığı aşar ve bu nedenle yapısal ilişkilerini ortaya çıkarmak için her türlü bütünsel girişime direnir. Ayrıca, bir bütün olarak operadaki diğer müziğe yapılan metinsel referansların çoğu, eskiz malzemesinin yardımı veya bestecinin yorumları olmadan tanımlanamaz (Edwards, 2017).

3.5. PASSACAGLIA FİNAL

Ligeti'nin operasında amaçladığı anlatı içindeki sonlanmaya karşı direniş karakteri, olaylar ilerledikçe kendini göstermeye başlar. Kapanışa olan bu dramatik direnmeyi formal anlamda da açıkça geçmişin sıraya dizilmiş ve bozulmuş müzik stillerine ve üslup modellerine yapılan referanslarda görürüz. Bu formal direnişi analiz etmek için operanın finali olan passacaglia finale baktığımızda, tonal göndermeler veya yerinde olmayan tonal armoniler görürüz. Bunların yanında, fonksiyonel tonal hiyerarşi veya ses perdesi merkezleri, sürekli bir açılma hissiyle beraber muğlak bir bitişi şekillendiren passacaglia içinde sürecin altında yatanı açık eden bir karakter de gösterir. Tonal amaca karşıt şekilde, ses materyalinde yaratılan farklılaştırma süreci, oluşan açık sonlu anlatıyı yansıtır ve geliştirir (Edwards, 2017:258).

Ligeti'nin dokusal karakter içeren *Requiem* ve *Lontano* eserlerinden itibaren ses aralıklarındaki çok geçişlilik yönünde gelişme gösteren besteleme stili operanın final passacagliası ile birlikte akademisyenler tarafından çok ilgi görmüştür. Alastair

Williams, özellikle final sahnesindeki armonik ilerlemeye dayanarak operayı Ligeti'nin melodiye ve armoniye olan aşamalı dönüşü olarak nitelendirir. Paul Griffiths, yerinde olmayan tonal armoninin LGM ile geri döndüğünü ve bunun aynı şekilde bestecinin *Hungarian Rock* (1978) ve *Passacaglia Ungherese* (1978) gibi klavsen eserlerinde de görüldüğünü belirtir. Griffiths bu armoniyi, basit konsonantların geri geldiği, ancak doğru sırayla yerleştirilmediği ve böylelikle rahatsız edici veya komik bir etki yaratan armoni olarak nitelendirir. Michael Searby'ye göre ise, eser bir krizi haber vermektedir. Bilinçli bir sözleşmeyle, modernist yaklaşımdan geçmişin tonal karakterli müzik diline geçiş söz konusudur.

Passacagliaya ve onun konsonant karakterine ilişkin Ligeti şöyle der:

"Passacaglia operanın içinde tamamı konsonant olan tek bölüm. Bastaki tema, kromatik dizinin her bir on iki sesi üzerine kurulu on iki majör ve on iki minör altılıdan oluşuyor. Aslında sonuçta ortaya çıkan yirmi dört ses aralığı gerçek bir bas tema yaratmıyor, majör ve minör üçlülerle dolu bir çerçeve görevi görüyor. Yani, majör ve minör akorlar elde ediyorsunuz. Hepsi konsonant akorlar, neredeyse şurup gibi tatlı ama tonal müzik değil" (Edwards, 2017:259).

Ligeti'nin buradaki besteleme yaklaşımı kesin olarak konsonant dereceleri öne çıkaran bir yapıdadır. Ortaya serilir serilmez müziğin yönelimini dikkatlerden uzaklaştıran tonalite yönelimini netleştiren bir girişime sahiptir. Passacaglia armonik anlamda geçmişin hakkını iade etme veya geçmişi kurtarma şeklinde olmaktan ziyade, ses perdesi materyalleri arasında bir farklılaştırma girişimidir. Herhangi bir geçmiş tonal fonksiyonu diriltmek ve ses perdesi materyallerini sistematize etmek gibi ilerici anlayışlara verilen cevabı oluşturur. Hatta bu anlayışlar kadar net olmayan ancak en az onlar kadar önemli bir de alternatif üretir. Bu da, 20. Yüzyıl müziğinde başlangıcı Bela Bartok'a kadar götürülebilecek bir besteleme yörüngesidir.

Passacaglia bölümü, ikililerden oluşan konsonant bir diziyle açılır. Bu ikililer Amanda ve Amando karakterleriyle canlandırılır. Operanın başında inzivaya çekildikleri mezardan kafalarını çıkarırlar ve olan biten her şeyden habersiz şekilde cantilenalarını söylemeye başlarlar; *"Ah ne güzeldi seninle o karanlık mezarda olmak, benim sevgilim, tatlı düzenbazım!"*. Ve hemen ardından alto saksofon kısa bir melodiyle araya girer. Onların bu tatlı tonuna, Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasında yer alan şakonu (chaconne) andırır şekilde, altılılarıyla beraber yirmi dört ikiliden oluşan bir kromatik dizi eşlik eder. Dido'nun ağıtında temel bas döngüleri düzensiz

beş ölçü grupları üzerine gerilmiştir, yedinci derece seslerin askıya aldığı süregiden kromatizm tekrarlanır ve disonantlar güçlü vuruşlarla duyurularak Dido yas dolu kaderiyle yüzleşir. Ancak ölümden sonraki sonsuz yaşama buna benzer bir geçiş Ligeti tarafından engellenir; Breughelland farklıdır, muğlak bir anlatı bizi artık belirsiz olan bir şimdinin içinde öylece bırakır (Edwards, 2017:260).

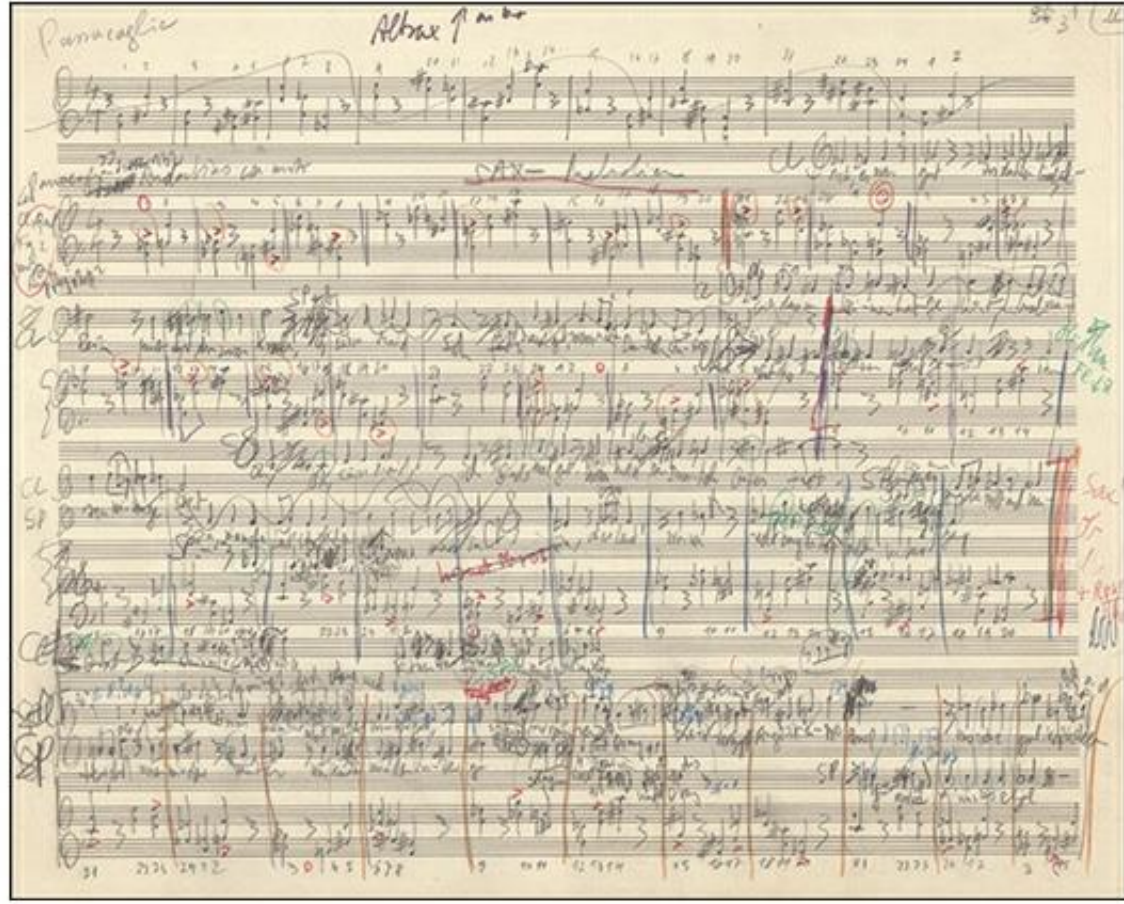
Passacaglianın döngüsel modeli LGM'nin daha önceki bir bölümüyle benzerlikler taşır: Ivesian kolajdaki ostinato teması. Kolaj, pastij karakterini de içeren ve dönemsel üsluplara göndermede bulunan kakafonik bir climax (zirve) yaratmayı hedefler. Tema Beethoven'in *Eroica* senfonisinin finalindeki melodik bas motifinin bir adaptasyonudur. Bunun yanında, *Peter Grimes*'in dördüncü bölümünü anımsatarak, benzer şekilde solo viyola tarafından duyurulan bir pizzicato bas ostinatodur.

Amy Bauer'in incelemesine göre, operanın final passacagliasındaki ağıt geçmişin bugün için paradoksal ve dışavurumcu bir simgesidir. Ligeti'nin geçmişle ilişki içinde oluşu, *Dido ve Aeneas*'in anlattığı, birini kaybetmenin yoğun hassasiyetini yansıtan bir ağıttır. Ağıtın yarattığı nostalji hüzünden öte bir ifadeyle modernist bir melankolik tavır halini alır ve bu serbest bestecilik üslubu şimdiki dışarıda bırakarak geçmiş için yas tutar. Passacaglia (veya ağıt ostinato), özellikle kayıp hissini ifade ederek, Ligeti'nin 1982 sonrası bestelediği neredeyse bütün çok bölümlü işlerinin içinde yer alır. Bauer'e göre, passacaglia içinde yer alan minör ikililerden oluşan bölüm, yas tutmayı müzikal anlamda ağılayan bir insan sesini duyururcasına başarır. Bu durum, Ligeti'nin passacaglialarında tekrarlanan bir durumdur ve belirsiz bir sonun eksiklik hissi vermesini vurgulamaya yarar. LGM'nin finalindeki kromatik eğilim ve besteleme süreci, süregiden ve ebedi olan bir türün ifadesidir. Bu örnekte tonaliteyle geçmişe yapılan göndermeyi ele alacak olursak, yapılan şey sadece geçmişe dokunmak değil, müziği geçmişle ilgili herhangi bir yan anlamdan öteye taşımaktır (Edwards, 2017:262).

Ligeti'nin doygunluğu yüksek dokular içeren ve mikropolifonik özellikler taşıyan işlerinden sonra konsonantların tekrar meydana çıktığı işler üretmesi genellikle bir stil krizi içinde olmasına ve tonaliteye göndermeler yapan bir geriye dönüş olarak algılanmıştır. Ancak, passacaglia finalde konsonantların ve ses aralıklarına dayanan yapının kendini göstermesiyle birlikte, bu geçişin bestecinin üslubunda basit bir geçmişe dönüş hali olmadığı ortadadır. Başka bir deyişle, mikropolifoni Ligeti'nin serializm eleştirisidir, kümeleme tekniği ve girift polifonik

dokumayla *Apparitions*, *Atmospheres*, *Requiem* ve *Lontano* gibi eserleri bestelemiştir. Jonathan Bernard'ın iddia ettiği gibi, Ligeti'ye göre serial metodun doğasındaki problemler müziğin materyalinde sahip olduklarını sınırlamıştır ve onun farklılaşmasını engellemiştir. Ligeti'nin mikropolifonik müziği estetik bir cazibe yakalamıştır. Kanonik dizilerin yoğun katmanlı yapısı dinamik değişim hissini veren ve akılda kalıcı ses malzemesi vasıtasıyla bir anlam meydana getirmiştir. Ancak passacaglianın yapısı müzikal malzeme içinde devamlılık gösteren bu besteleme sürecinin daha da ilerleyerek gelişim göstermesidir (Edwards, 2017:271).

LGM'nin passacaglia finali, kökleri Bartokyan bir geleneğe dayanan, tonalitenin ötesine geçme fikriyle hareket eden, konsonant ve kromatizmin sarsıcı bir füzyonudur. Bu füzyon, passacaglia içinde doğal bir armonik dil haline gelir ve bitiş fikrine, kapanışa karşı direnen bir karakter yaratır. Temel tonun çekimine karşı koyan ve yüksek bir simetri seviyesini kabul eden prensibiyle gelişen bu farklılaştırma, sürekli varyasyon içerir. Passacaglia birçok yolla, aralıklara dayanan karakterin farklılaştırma süreciyle işlendiği ve ses perdelerinin sabitliğine dayanmayan bir devamlılık yaratarak bestelemenin gidişatını temsil eder. Süreç fikri Ligeti'nin külliyatına yayılmıştır ve kendini geçmişin temel bas ses üzerine kurulmuş açık uçlu yapılarına sıkça geri dönerek gösterir. Bunu bir tür aralıksız süren füg benzeri bir pasacaglia prensibini koruduğu *Musica Ricertata*'nın final bölümünden *Viyola Konçertosu*'nun dördüncü bölümüne dek görebiliriz. Bu passacaglia prensibi bir merkez ton veya belirlenmiş armonik bir fonksiyon gerektirmediği gibi, ses aralıklarına dayanan açık uçlu bir müzikal sürecin öngörüsü için ideal bir temel sağlar. Ve bu besteleme süreci geçmiş müzikal formlarla açıkça kurulmuş bir bağ olarak algılanıp sınırlandırılmaz. Ligeti'nin geçmişe bakışı, modernizmin değerleriyle demlenmiş eleştirel bir uzaklıktandır. Onun passacaglia finaldeki müzikal dili farklılaştırma ve bitişten kaçınma üzerine kuruludur (Edwards, 2017:274).



Görsel 3.13. Ligeti'nin el yazısıyla Passacaglia Final taslağından bir kesit

3.6. DÜŞÜNSEL SINIFLANDIRMA

Bu bölümde, LGM hakkında yapılan incelemelerde, eseri çağının müzikal akımları veya sanatsal ve felsefi temelleri üzerinden değerlendiren ve bu operayı sınıflandırma çabası gösteren yaklaşımlar ele alınmıştır. Birçok akademisyen, araştırmacı, eleştirmen, sanatçı ve besteci, özelinde LGM'ye, genelindeyse Ligeti'nin sanatının sınıflandırılmasına oldukça ilgi göstermiştir. Özellikle LGM, bestecinin sanat yaşamında ayrık bir döneme denk düşer ve bestecinin hem kendinden önceki hem de kendinden sonraki eserleriyle büyük benzerlikler taşımaz. Kendine özgü bir dönemin kendine özgü eseri olarak yer etmiştir. Ve belki de bu nedenle, Ligeti'nin en merak uyandıran ve kafa karıştıran, anlaşılabilmesi için mutlaka bir ön hazırlığa

ihtiyaç duyulan eseri olarak opera tarihinde yer eder. Eserin düşünsel sınıflandırmasını inceleyebilmek için öncelikle avangardizm ve modernizm/postmodernizm gibi kavramlar genel hatlarıyla açıklanmış, daha sonra da LGM'nin hangi düşünsel sınıflandırmaya dahil olabileceği tartışılmıştır.

3.6.1. Avangard, Modern ve Postmodern Karakter

Kramer'a göre, avangard eserlerin gerçekten müzik mi yoksa basit anlatımla birer ses deneyleri veya ses egzersizleri mi oldukları konusunda hala şüpheler vardır. Fakat şu açıktır ki, bu eserler dinleyiciye müzik olarak sunulmaktadır. İcra edilmekte, konser salonlarında sunulmakta, kaydedilmekte ve radyolarda yayınlanmaktadır. Dinleyicinin önüne müzik olarak konan bu eserler normal olarak algılanan müzikten çok farklı duyulmakta, konuya yabancı olan dinleyicinin kafası karışmakta, hatta kullanıldığını, kendisiyle alay edildiğini düşünmektedir. Ancak bu durum avangardın tam olarak istediği şeydir; dinleyicinin müzik hakkındaki halinden memnun tavrını sarsmak ve böylece onları dinleme sürecinin tamamından sorumlu tutup yeniden düşünmelerini, anlamaya çalışmalarını ve bundan zevk almalarını sağlamak (Kramer, 2016).

Burada önemli bir soru ortaya çıkar; acaba avangard müzik, bestecisinin maksadıyla veya izlediği yaratma süreciyle oluşturduğu karakteristiği nedeniyle mi böyledir, yoksa insanların ona verdiği tepki nedeniyle mi? Kramer'a göre avangard eser şu üç dinamiğe dayalıdır: bestecinin maksadı, müziğinin özü ve aldığı tepki. Nitekim bir eseri çok basit bir etiketlemeyle avangard diye nitelemeden önce her eserin avangard karakterini çoklu yolla ve çoklu seviyeli olarak gösterdiğini unutmamak gerekir. Ayrıca, bir avangard tam bir bilinçle, ne yaptığını bilerek, maksatlı bir şekilde eser yaratır. Bu yanıyla politik bir tarafı da olan avangardlar dinleyicinin rahatını kaçırmak, onu provake etmek ister. Bu gerekli bir aşırılıktır. Yenilik ve deyim yerindeyse tuhafılık avangard bir iş için elbette gereklidir ancak, dinleyicinin müzik algısına meydan okumuyorsa yetersizdir.

Erken 20. Yüzyıldaki çoğu radikal modernist eserin tersine, yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülen neo-avangard eserler içsel bir derinlik ortaya koymazlar, başlangıçtaki cesaretlerini yitirmişlerdir. Avangard eserlerin cüretini esasen müziğin dışında, onun doğrudan etkisinde görürüz. Eğer iç yapı zayıflatılmışsa, bu yoksunluk amaçlananın kapsamındadır. Genellikle avangardın küstahlığından etkilenen

dinleyici, bu küstahlığın yüzeyselliği amaçladığını gözden kaçırabilir. Unutulmamalıdır ki, insanın içine işleyen derin etkiye sahip eserler zaman içinde peyderpey kendini gösterirken, avangard eserlerde etki tamamen anlıktır (Kramer, 2016).

Peki avangard ile radikal modernizm arasındaki ilişki nedir? İkisi de tuhaflık, aşırılık ve geçmişle olan bağları koparmayı içerir. Ancak modernist müzik elitist, öncü küçük bir gruba cazip gelirken, avangard bu gruba cazip gelmeyi istemediği gibi olabilecek en fazla insanı rahatsız etmeyi amaçlar. Modernist müzik sanat sanat içindir mottosuna dayanan, saf, otonom, politikadan, sosyal ve kültürel meselelerden azade bir ruha sahiptir. Ancak avangard müzik en başta yaratım olarak politiktir, sosyal ve kültürel içeriğe başvurur, yerleşik değerlere meydan okur. Aynı bestecinin hem modernist hem de avangard eserler çıkardığını da görebiliriz.

Schönberg, Webern ve Stravinski erken 20. Yüzyılın tipik modernistleridir ancak erken dönem eserleri bestecilerinin niyeti öyle olsun ya da olmasın radikal ve provokatif bulunmuşlardır. Böylece hem modernist hem de avangard kabul edilmişlerdir. Daha sonra gelen modernistlerden Elliott Carter, Milton Babbitt, György Ligeti, Witold Lutoslawski ve Luciano Berio da kariyerlerinin erken dönemlerinde provokatif işler yapmışlardır ancak, dinleyiciyi kışkırtma niyetiyle hareket etmemişlerdir. Bilakis genel dinleyici kitlesine yönelmişlerdir. John Cage, Karlheinz Stockhausen, Lamonte Young ve Dick Higgins gibi ileri avangardlar ise kendi konumlarını memnuniyetle bir provokatör olarak nitelerken, anlaşılmazlık suçlamalarını küçümsemiş ve umursamamışlardır (Kramer, 2016:47).

Akıllara gelen bir diğer soru da, avangard ile postmodernistin farkıdır. Şöyle ki, avangard içeriği yaratırken tarihi doğrusal olarak algılar. Önde olmak, herkesten ilerde olmak, cesurca yeni işler yapmak ister ve tarihin tek bir yönü olduğunu, sizin de en önde olduğunuzu hissettirmek ister. Şayet, müzik tarihini daha büyük bir karmaşa, daha büyük bir soyutluk, daha büyük bir disonans doğrultusunda doğrusal bir ilerleyiş olarak kabul ediyorsak öncü bestecilerin kimler olduğunu belirleyebilir miyiz? Bu durumda, neredeyse bütün yaratıcıları avangard kabul etmek gerekmez mi? Bu soruya postmodernist başka türlü yaklaşır. Postmodernizm tarihin doğrusallığını reddeder. Çünkü postmodern kabulle müzik yapan besteciler, tarihi yön­süz bir alan olarak kabul eder ve geçmişteki sesleri ve onların bir araya gelme sürecini günümüzdekiyle beraber algılar. Postmodernistler hiçbir müzik türünü eskitilmiş ve

artık kullanılmaz olarak görmez. Sanatlarını, kapsayıcı ve çoğul bir anlayışla mümkün olan her şeyi içererek orada ve o anda kullanırlar (Kramer, 2016:48).

Bu noktada, avangardizmi de bir anlamda kapsayan modernizmin, tarihsel açıdan kendinden sonra gelen postmodernizmle olan çatışmasına değinmek gerekir. Postmodernizm, felsefede ve sanatta 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskın hale gelmiş olan akımdır. Onun modernizm ile olan ilişkisi çok sayıda araştırmacının tartışma konusu olmuş, neredeyse kamplaşmalara yol açacak fikir ayrılıkları yaratmış, en sonunda da oldukça geniş bir etki alanına sahip olduğu kabul edilerek bir üst kavram olarak 20. ve devamında 21. Yüzyılın fikir çatısı olarak görülmüştür.

Postmodernizmi tartışan ünlü düşünürlerden Jean Francois Lyotard'a göre kabaca postmodernizm, üst anlatılara karşı duyulan şüphedir. Üst anlatıdan kastedilen; mutlak gerçeklik, ortak fayda, tartışmasız kabullerin evrenselliği gibi tüm kapsayıcı fikirler ve düşünce sistemleridir. Üst anlatılar, jest, ritüel ve kültürel kimliğe katkısı olan gelenekleri yönetirler. Bunlar genellikle görünmez haldedir ve otomatik olarak gerçekleşirler. Görünür olmaları ancak bir başka üst anlatıya geçilmesiyle mümkün olur. Lyotard, postmodernizm terimini bilimlere ve felsefeye sokmuştur, terimin modernizme karşı olduğunu savunarak modernin bir parçası olduğunu reddeder. Lyotard'a göre, postmodernizmin sahip olduğu anti-modernist duygudan ve içsel şüphecilikten üst anlatıya karşı oluşmuş çok sayıda mikro anlatı ortaya çıkar. Ancak yine de postmodernizm, kimliğini modernizme tepki olarak şekillendirerek, modernizme ayrılmaz bir şekilde bağlı kalmış olur (Lyotard, 2019).

Bunun yanında, Umberto Eco'ya göre postmodernizm kronolojik yolla tanımlanacak bir akım değildir. Ancak bir idealize kategoridir, bir iş görme yöntemi, bir Kunstwollen¹⁹'dir. Yani her dönemin kendine ait bir postmodernizmi vardır. Lyotard da bu görüşe katılır şekilde, kronolojik bakışla bir işin modern olması için onun ilk postmodern olması gerektiğini söyler. Böylelikle postmodern olanın modern olandan sonra değil, modernin oluşma aşamasında yer aldığını ve bu durumun sabit olduğunu iddia eder (Eco, 2001).

¹⁹ 19. yy sonu, 20. yy başı Viyana okulu sanat tarihçilerinden formalist Alois Riegl'in literatüre kazandırdığı terim. Şekillendirme isteği gibi bir anlama gelir. Buna göre insan, çevresini belirli bir şekilde algılamayı ister, pasif değildir, algısını ve bu algıdan doğan eserleri kendisi şekillendirir. İnsanı ise dünya görüşü şekillendirir, ama bu da dönemin ruhuna göre değişen bir şeydir. Ve sanat, doğal olanın taklidi değil, insanın görmek istediği ideali yansıtır.

Kabaca özetlenirse 20. Yüzyıl başından itibaren kendini belirgin şekilde gösteren modernizm ile onun bir anlamda karşıtı ve devamı olan postmodernizm arasında kavramlar üzerinden yapılacak bir sıralama, konunun anlaşılmasında bize genel bir çerçeve sunar. Şöyle ki, modernizmde sanat eseri, formu birleşik veya kapalı şekilde temel bir özellik olarak ele alırken, postmodernizmde eser ayırık veya açık olarak antiformun peşindedir. Modernist eserde, eserin ortaya çıkışında ayrıca bir amaç söz konusuysa, postmodernist eserde sadece oyunun kendisi amaçtır. Bununla birlikte, modernizmde tasarım ve hiyerarşi varken, postmodernizmde şans ve anarşi öne çıkar. Modernizm bütünsellik ve sentez görünümünü sergilerken, postmodernizm yapısöküm ve antitez üzerinde ilerler. Modernist eserde anlatı önemlidir ve büyük hikayelere başvurulur. Ancak postmodernist eserde anlatı ve anlam karşıtlığı ile küçük parçaların dağılımı görülür. Modernizm tekçi iken (monist), postmodernizm çokçu (pluralist) dur. Modernizm ütöpik ve elitist, postmodernizm popülisttir. Hatta modernizm erkek egemen (patriyarkal), postmodernizm patriyarka karşıtı, feministtir. Modernizm merkezi, Batılı, tek, ciddi, resmi, teorik, analitik, basit, mantıklı, kontrolcü, doğrusal, kalıcı, soyutlayıcı, materyalist ve mekaniktir. Bunun tersine postmodernizm, dağınık, çok kültürlü, çeşitli, ironik, gayriresmi, pratik, bileşimli, ayrıntıcı, ruhani, çok yönlü, geçici, simgeci, göstergeci ve elektrondur. Son olarak, modernizm kesinlik isterken, postmodernizm belirsizlik ilkesine bağlıdır (Kramer, 2016:9).

Eleştirel teorisyenlerden Linda Hutcheon'a göre, sanatsal açıdan postmodernizm temel olarak çelişkili bir girişimdir. Postmodernist sanat formları ve dolayısıyla sanat teorisi bir sefere mahsus kullanıma sahiptir ve rahatsız edicidir. Bu formlar LGM'de olduğu gibi, parodi görünümünde belirir, yerleşik olanı istikrarsızlaştırır, bilinçli şekilde kendi iç paradokslarını işaret eder ve geçmiş sanatı eleştirel ve ironik bir tavırla yeniden okur. Geçmişin parodiye dayalı okuması bir ironi şeklinde ortaya çıksa da yine de içinde bir saygıyı barındırabilir. Böylelikle hem devamı hem de değişimi, hem otoriteyi hem de ihlali öngören paradoksal ikilemlerini sürdürür. Postmodern parodi, sanatın her alanında estetik içedönüklüğünü karmaşık bir şekilde sosyal söylemle kendisi hakkındaki düşüncelerinden doğan söylemi birleştirerek ortaya koyar (Kostka, 2016).

Bunun yanında Hutcheon'un işaret ettiği gibi, geleneksel bir parodi kavramı postmodernizmi edebiyat teorisyeni Frederic Jameson için sorunlu hale getirmiştir. Çünkü parodi, ironik olarak çürüttüğü şeyi dolaylı olarak pekiştirmektedir. Bununla birlikte parodi, geçmişin şimdiki zamana ait bir yazıttır ve bu nedenle tarihsel gerilimleri somutlaştırdığı ve hayata geçirdiği söylenebilir. Ayrıca, gözden geçirilmiş bir parodi anlayışı, tarihin biriktirdiği işaretlerin postmodern çarpışması kavramının ötesinde, öncül modernizmin muhalif ardılı olan postmodernizmle daha karmaşık bir ilişkisine işaret eder.

Müzik bağlamında postmodernizm, bir yanda geçmişin sabit anlamı ile, diğer yanda ortaya çıkan sosyo-kültürel bağlamlarda yeni bir anlam kazanan şekillendirilebilirlik arasındaki büyük karşıtlığı açıkça ortaya koyar. Postmodernizm yapısal analiz yoluyla altta yatan birleştirici faktörleri algılayarak, çoğulluğu ifade ettiği ve dinleyicinin kültürel ve psikolojik duyarlılıklarına yanıt verdiği için modernizmle hem birliktelik hem de mesafe gösterir. Yüzeysel bir düzeyde, Lyotard'ın açıklamasında tanımlanan anti-modern zihniyetin bir kısmı, müzikal kompozisyonun çoğulcu, kültürel, sosyal ve politik bir bağlamla uzlaşmasının değerlere nasıl yansıdığı konusunda farkedilebilir. Yine de daha derin bir düzeyde, postmodern eserler modernizmin üst anlatılarına tepkilerden daha fazlasıdır (Edwards, 2017). Müziğin mevcut deneyimlerde geçmiş tarihselliğinin ötesine geçme yollarıyla ilgili daha derin bir endişeyi ortaya koyarlar.

Müzikolog Hermann Danuser, postmodernizme birleştirici biçimleriyle birlikte modernizm öncesi estetiği yeniden canlandıran anti-modernist bir duygu bahşeder. Danuser, postmodernizm üzerine ilk yazılarını, Habermas'ın 1980'de Adorno ödülünü alırken yaptığı ve postmodernizmi modernist sürekli yenilik taleplerine yeni-muhafazakâr bir tepki olarak nitelediği konuşmasından alır (Habermas, 1981). Danuser'in yazıları, 1980'lerde Almanya'da müzikte postmodernizm konusunda tartışmalar başlatır. Bununla birlikte, onun postmodernizmi tanımlama girişimleri, söylemde bir miktar belirsizliği ortaya koyar. Danuser, bu söylem ışığında kolaj üzerine yazdığı makalesinde postmodern kolaj estetiğini, hem modernist hem gelenekçi ya da anti-modern müzikte yer alan birleştirici ideallere karşı, müzikteki çoğulculuk düzeyine göre tanımlar. Örneğin, Berio'nun *Sinfonia*'sında (1968), kurucu parçaları bütünleştirmedeki modernist niyeti algılar, ancak yapıt temelde çoğulcudur ve bu nedenle postmodern olarak değerlendirilir. Ayrıca, daha önce postmodern

müziğe örnek olarak George Rochberg'in müziğiyle ilgili, *Piano Quintet* (1975) gibi eserlerin altında yatan modernist yapısal birliği savunmuş olmasına rağmen, yine de bestecinin müziğini postmodern olarak kabul eder. Eserdeki yedi bölümün her biri, atonal den Brahms stilini anımsatan bölümlere kadar stilistik olarak zıt ama tutarlı ifadeler sunar. Eser, simetrik biçimsel döngüsü ve hareketler arasındaki aralıklı ve motifsel ilişkiler sayesinde birleşmiştir. Eser böylece modernizme hem mesafe hem de süreklilik sunan postmodernizm kriterlerini karşılamaktadır (Danuser, 1997:157).

Buna karşılık, postmodern müzik üzerine çalışan diğer bir müzikolog Joakim Tillmann, Rochberg'in müziğindeki stilistik alıntıları, Danuser'in yaptığı gibi postmodern kolaj temelinde çoğulcu bir estetik çizgide tanımlama kriterlerini sorgular. Ona göre, tamamen gelenekçi, modernlik karşıtı ideallerle uyumlu olarak geçmişe daha uzun, tutarlı üslupsal göndermeler içeren postmodern ifade türlerini neyin farklılaştırabileceği belirsizliğini korur. Tillmann, birlik ve çoğulluk arasındaki ilişkiyi ikili bir karşıtlık olarak düşünmek yerine, bunun bir derece meselesi olarak düşünülebileceğini öne sürer. Tillmann'a göre Danuser yorumladığı çok farklı müzik türlerinde birlik kriterlerini açıkça tanımlamaz. Bu nedenle, geçmişin müzikal ifadelerini içermenin son derece zıt biçimlerini postmodern olarak sınıflandırma girişimlerinin etkinliği konusunda bazı şüpheler vardır. Ayrıca, yapısal birlik veya bölünmüşlük üzerine herhangi bir tartışmanın, Danuser'in açıkça yapmadığı bir ayrım olarak, analiz yoluyla ortaya çıkan yapıdaki dokusal ilişkilerle değil, birlik veya çoğulluğa ilişkin psikolojik deneyim ve algı ile başlaması gerektiğini iddia eder (Edwards, 2017:5).

Postmodern müzik ilkelerinin en belirginlerinden olan kolaj; yaratıcı dürtüsünün büyük bir bölümünü, metinsel birlik ve kopukluk gibi zorlu kavramlardan alır. Kökenlerinin, metinselliğini ve nasıl algılandığını ihlal etmesinden ilham alarak dinleyiciyi bu konuşma sürecine dahil eder. Metinsel birlik bir dereceye kadar nesnelliğe sahiptir. Deneyimli olsun ya da olmasın, kanıtlanabilir olduğu varsayılır. Algısal birlik ilişkilerde de bulunur ama önce kısa sonra uzun süreli bellekte kodlanmış ve geri çağrılmış bir müzik olarak yer alır. Sonuç olarak, bir eser metinsel olarak ne kadar az bütünleşirse, her dinleyici bir sanat eserinin kendi algısal anlamını yaratmaya o kadar fazla teşvik edilir. Sonuçta ortaya çıkan yanıtların çokluğu, dinleyiciler kadar çok parça olduğunu, bunun da postmodern düşünceye tamamen

uygun bir fikir olduğunu gösterir. Böyle ortaya çıkan birlik psikolojik ve kültürel, garanti edilemez veya metinsel birlik ile zorunlu olarak ilgili değildir (Edwards, 2017).

Müzikolog Catherine Losada, yapısal bir model için temel yapı taşları olarak Rochberg, Berio ve Zimmermann'ın kolaj çalışmalarının müzikal dillerindeki farklılıkları belirleyerek bu tespiti katkıda bulunur. Bu kolaj çalışmalarının göndergesel ve dışavurumcu yönleri üzerinde analitik yaklaşımdan kaçınarak, çalışmalardaki yüzeyselliğin, derin bağlantıların basit bir reddini yansıtmadığını, bunun yerine geleneksel olmayan yapılar yaratan çok sayıda çağrışım tarafından yönlendirilmeyi tercih ettiğini gösterir. Bu haliyle, çalışması geleneksel birlik nosyonlarını aşmayı amaçlar ve analiz ettiği postmodern kolajların hem modernizme tepki verdiği hem de onunla süreklilik içinde olduğu görüşünü pekiştirir. Farklı alıntılar yoluyla sunulan kromatik parçalar, benzerlikleri veya kesişimleri temelinde değil, farklılıkları ve aşamalı olarak bir araya gelme biçimleri temelinde birbirleriyle nasıl etkileşime girdiklerini göstermek için kullanılır. Farklı bileşenler arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu gösterir, her şeyi kapsayan bir temel birliği önermez, ancak müziğin ifade niteliklerinin merkezinde yer alan birlik kavramlarıyla eleştirel bir ilişki kurmayı önerir. Bu eserlerin postmodernizmi, geleneksel birlik kavramlarını inkar etme biçiminde değil, onu nasıl sorguya çektiklerinde yatmaktadır. Olumsuzluktan ziyade modernizmin birleştirici ilkelerini barındıran eserler, 20. yüzyılın tarihsel söyleminde silinmez bir iz bırakan birlik ve parçalanma arasındaki gerilimlerden teşvik alarak bunları korur, rafine eder ve aşar (Losada, 2009).

Bütün bu bilgilerin ışığında, yukarıda belirtilmiş teorilerin derinliğini de göz ardı etmeden, postmodernist müziğin baskın olarak hangi özelliklere sahip olduğu şu şekilde özetlenebilir:

- Müzikal postmodernizm, modernizmin ve devamının kaba bir inkarı değil, modernizmin hem kırılmasının hem de yayılmasının yer aldığı görüştür.
- Müzikal postmodernizm belli bir derecede ve belli bir tarzda ironiktir.
- Müzikal postmodernizm geçmişte ve bugün ses elde etme yolları ve prosedürleri arasındaki sınırlara saygı duymaz, hatta daha da ileri giderek geçmiş ve bugün arasındaki ayrımı sorgular.
- Müzikal postmodernizm stiller arasındaki yüksek veya alçak gibi nitelendirmelere ve bunun yarattığı müzik zevki sınıflandırmalarına karşı çıkar.

- Müzikal postmodernizm elitist ve popülist değerler arasındaki ortaklaşa yaratılmış tekelciliği sorgular.
- Müzikal postmodernizm birçok kültürün ve geleneğin referanslarına ve alıntılarına yer verir, hatta bunu yaparken o kadar ileri gider ki metinler arası referansların yoğun varlığı sanatsal orijinalliğin sorgulanmasına dahi yol açabilir.
- Müzikal postmodernizm çoğulculuğu ve seçmeciliği (eklektizmi) kapsar.
- Müzikal postmodernizm çelişkileri sahiplenir.
- Müzikal postmodernizm ikili mücadelelere inanmaz.
- Müzikal postmodernizm bölümler (fragmanlar), uyuşmazlıklar, devamsızlıklar ve belirsizlikler içerir.
- Müzikal postmodernizm yapısal bütünlüğe verilen değeri genellikle küçümser.
- Müzikal postmodernizm bütüncül formları reddeder. Örneğin tüm bir eserin tonal veya serial veya belirlenmiş bir formal kalıpta olmasını tercih etmez.
- Müzikal postmodernizm çok sayıda anlam ve zamansallık ifade eder.
- Postmodern müzik teknolojiyi sadece müziği sunmak ve iletmek için bir araç olarak değil, bunun yanında müziği üretmek ve ruhunu yaratmak için de kullanır.
- Postmodern müzik müziği anonim olarak algılamaz ancak, kültürel, sosyal, ekonomik ve politik bağlamda ortaya çıkan bir meta olarak görür.
- Postmodern müzik anlamı ve hatta yapıyı, nota, performans veya besteciden çok dinleyici üzerinden kurar (Kramer, 2016:309).
-

3.6.2. Le Grand Macabre'in Sınıflandırılması

LGM'deki müzikal yapı ve geçmiş müziğe yapılan çok sayıda referans göz önüne alındığında, öncelikle bu opera modernist bir opera olarak kabul edilebilir mi? Bu soruya verilecek cevabın evet olması birçok yönden mümkündür. Şöyle ki bu eser, müzikal dilinde büyük ölçüde atonaldır veya tonal imalar genellikle geçicidir. Bunun yanında, eserin ses paleti karışıklığın, geniş aralıkların, hacmin ve ses renginin uç noktalarda ustalıkla sergilenmesinin oldukça içselleşmiş bir ifadesine sahiptir ve bu yönüyle de modernist bir karakter gösterir. Ayrıca Ligeti, geçmiş olduğu gibi almak yerine geçmiş müziği yeniden yorumlayarak gerçekten yeni bir ifade tarzı yaratmaya çalışır. Bu yüzden hala modernist yaklaşımın bir parçası olduğu sonucuna varmak mantıklıdır (Edwards, 2017).

Ligeti'nin modernist bir opera yazmasındaki problemi, 1970'lerin başındaki mevcut mikropolifonik tarzını, genellikle metnin duyulabilir olmasını gerektiren bir tür içinde nasıl kullanacağı olmuştur. En basit çözüm, modernist tarzı reddetmek ve daha muhafazakâr bir tarzda beste yapmak, tonlamadan ve tanınabilir melodiden yararlanmak yani aslında postmodernizmi geçmişe güvenerek kucaklamak olacaktır. Buna karşın Ligeti'nin çözümü, mevcut müzik dilinin unsurlarını geçmiş dönemlere ait müziğe atıflar ve göndermelerle birleştirmeye çalışarak gerçekleşir. Ligeti, daha eklektik bir yaklaşımı seçerek stile yönelik saf tavrından kaçınır. Seyircinin avantajı, operanın dramını yoğunlaştıran bir müzik yaratması ve aynı zamanda geçmişten gelen müzik üzerine büyüleyici bir eleştirel yorum sunması ve gerçekten yeni bir tarz keşfetmesidir. Ligeti'nin modernist bir opera yazma sorununa çözümü, geçmişten yeniden ziyaret etmek ve müzikal dilini tazelemek için mevcut beste yaklaşımının birçok yönünü reddetmektir (Searby, 2004). LGM hala modernist yaklaşımın bir parçasıdır, ancak enerjisi ve momentumu kısmen geçmişle yakın ilişkisinden gelen bir modernizmdir.

Bu anlamda modernist bir yaklaşımın nasıl şekillendiği, Ligeti'nin operaya kadar süren sanatındaki değişimlerle kendini göstermeye başlar. Ligeti, 1950'li yılların sonunda sıkı olmasa da modernizmin uzantısı olan avangardizme bağlıdır. Köln'e geldikten kısa süre sonra zamanın önemli avangard bestecilerinin arasına girer. Grubun temsil ettiği anlayışa uyan eserler besteler. Bu grubun yüksek entelektüel müziğinin ana amacı, karşı bir kültürü ayağa kaldırmaktır (Searby, 2004). Her ne kadar yerleşik müzik kurallarına kökten karşı olsa da bu grubun da önceden belirlenmiş stilistik kuralları ve davranış biçimleri vardır. Zamanla Ligeti bu anlayışın yarattığı sınırlamadan uzaklaşmak ister, kendi müziğini belli bir grubun ismi altında sınıflandırmak istemez.

LGM, Ligeti'nin önceki eserlerinden *Clocks and Clouds* (1973) ve *San Francisco Polyphony* (1974) gibi 1970'lerin başlarında seriyalizmden ve dolayısıyla avangardizmden ilk uzaklaşmasına işaret eden tepkilerden beslenerek ortaya çıkmıştır. Bu durumda söylenebilir ki, Ligeti'nin amacı avangard bir eser ortaya koymak olmamıştır. Aynı zamanda eser, bestecinin kendi ifadesiyle bir anti-anti-opera'dır ve bu yönüyle de avangard olmadığını ilan eder.

Ligeti'nin anti-opera nosyonunun arkasında, geleneklerin ifadelerini, tekniklerini ve uzlaşımlarını çiğnemek ve daha sonra yeniden canlandırmak ve yeni bir şeye dönüştürmek için bir çaba yatar. Dramatik anlatımın sürekliliği kabul edilirken, karşıtlık içeren anlatımlar reddedilmez ve bir perspektif haline getirilir. Geleneğin değeri operaya yansır ve bununla birlikte, süreklilik karakteri mevcut karmaşanın merkezi bir dramatik anlayışa göre nasıl düzenlenip yerleştirildiğine dair fikir verir. Ayrıca Ligeti'nin her defasında belirttiği niyetinin tersine, LGM geleneksel operanın karakteristik birçok özelliğini taşır. Uzun bölümler boyunca devam eden bağlantısız ilişkilere rağmen teşhis edilebilen bir olay örgüsü, belirgin şekilde ayrılmış arylar, metnin anlamını ve duygu durumunu yansıtan bir müzik, bazen recitatif özellikler gösteren bir anlatı ve ayrılmış orkestra bölümlerine sahiptir. Bu durumda da eserin tamamen avangard olarak sınıflandırılmayacağı açıktır (Edwards, 2017).

Ligeti defalarca avangardizm ve postmodernizme karşı duyduğu şüpheyi açıkça ifade etmiştir. Bu yaklaşımların konformist ve demode olduğunda ısrar eder. Avangardizmden onu uzaklaştıran temel düşünce, Soğuk Savaş dönemi kapandıktan sonra avangardizmin artık demode olduğudur. Çünkü hem sosyal hem de teknolojik açıdan bütün durumlar değişmiştir. Hatta Ligeti, artık kümeleme metodu, mikropolifoni gibi avangard metodlarla beste yapmaya devam etmeyi bile sorgular hale gelmiştir. Batıda postmodernist bestelemenin zirveye ulaştığı 1982'den sonra verdiği eserler onun bu yönelimlerden bağımsız kalmaya dikkat ettiğinin kanıtı gibidir. 1993 yılında verdiği bir röportajda bunu açıkça ifade eder:

“Bütün sanat dallarında postmodernizme karşıyım. Çünkü büyük kitlelerin beğenisini veya kabulünü kazanmış eserler üzerinde restorasyon yaparak sanat yapmaya karşıyım. Bunun avangard olmaya devam etme çabası için söylenen bir yalan olduğunu düşünüyorum. Bu çaba 19. Yüzyılda kalmış bir hassasiyetin restore edilmeye çalışılmasından ibaret. Ama 19. Yüzyılda değil. Bugünün sanatı bugün söz konusu olanı içermeli” (Floros, 2014:213).

Ligeti her ne kadar avangard veya postmodernist olarak sınıflandırılmak istemese de, operasının karakterinde postmodernizmin yeri inkar edilemez şekilde gözlemlenir. Ligeti esprili bir şekilde LGM'ye bir bit pazarı (marché aux puces) adını vermiştir. Onun bu metaforu seçmesi, operada duyulan tarzların ve türlerin çarpışmasından kaynaklanan grotesk karakter ile örtüşür. Bu çok yönlü karakter aynı zamanda postmodern oryantasyon bozukluğuyla da uyumludur. Referansların yan

yana dizilişinden kaynaklanan biçimlere odaklanmak, zaman zaman eleştirmenlerin operayı yorgun, hatta tarih ile damgalanmış bir karikatür olarak tanımlamasına yol açmıştır. Bu eleştiriler genellikle Jameson tarafından savunulan türden postmodernizm eleştirileridir ve erken postmodernizmi bugünün tarihsel gerilimlerine kayıtsız kalıp geçmişin nesnelerinin yeniden canlandırılması olarak nitelendiren görüşlerdir. Ancak LGM, içi boşaltılmış üslup referanslarından ibaret, postmodern bir tavırla tarihle bağlantı kaybının temsilcisi değildir, aksine; içinde modernist estetiğe giden derin bir tarihsel farkındalık içerir. Bu haliyle opera, yeni bir kültürel egemen olarak postmodernizm kavramına uymaz, fakat modernizmin bir varyasyonu olarak; öz-düşünümsel, eleştirel farkındalığın ve müziğin dışavurumcu niteliklerinin daha açık bir parçası haline gelen, devam niteliğindeki postmodernizme dahil edilebilir (Edwards, 2017:7).

LGM'deki müzikal göndermelerin geçmişini, şimdiki zamanda bitmemiş, anımsatıcı bir vizyonun ürünü olarak konumlandırıran opera, kendisinin inşasına ve göndergesel unsurlarına dair eleştirel bir farkındalığı ortaya koyar ve hatta bu maddeselliğe meydan okur. Ligeti'nin operasındaki müzik, geçmişe dair hatırlama katmanlarıyla öz farkındalık gösterir. Bellek olarak tarih, operadaki dramatik biçim için bir metafor haline gelir ve bununla birlikte, müzikal içeriğin geçmişin kendi kendine yeten olaylarından çok daha fazlası olduğu, ancak bir hatırlama vizyonunun ürünü olduğu kabulünü takip eder (Edwards, 2017:23).

Ligeti'nin LGM'nin anlatı yapısında ve müziğinde, gelenek ve gelenek karşıtlığı, modernizm ve postmodernizm karşıtlığı, ifade ve tematizm karşıtlığı da dahil olmak üzere çok sayıda yüzeysel ikili karşıtlıktan yararlandığı görülebilir. Operadaki belirsizlikler ve anlamın istikrarsızlığı, operanın altında yatan temayı destekleyen hiçbir kapanışın olmadığı hissine katkıda bulunur ve bu durum sürekli ölüm korkusunu yaratır. Dolayısıyla Ligeti'nin operasındaki ölüm ve yeniden doğuş yadsıması, ebedi oluş arayışının simgesi olarak kabul edilebilir.

Ligeti, LGM'nin modernizmden beslenen hatta onun devamı olan postmodern karakterinde modernizmle bağlantılı bir süreklilik ve direniş sergiler. Yüzeysel bölünmüşlüğe, biçimsel yapısından ve bunun algısal öneminden, daha açık çoğulcu ama içsel olarak eleştirel bir ifade düzeyine kadar uzanan birlik katmanları eşlik eder. Kramer, modernist kolajın ve pastişin, ironik bir yorum ve sanat süreçlerine bir eleştiri olarak esere dahil olduğunu düşünürken, postmodernist müzik ironiden kaçınır ve

direkt tarihten alır, yorumlamaz, analiz etmez veya revize etmez. Postmodern estetiği tanımlamada baskın bir faktör olarak, odağı birlik ve çokluktan uzaklaştırır ve bunun yerine her ikisini de eleştirel, öz-düşünümsel stratejilerin ve dönüşüm süreçlerinin bir türevi olarak değerlendirir. Değişen düzeylerde estetik çoklukla sonuçlanan bu süreçler, aynı zamanda bir üslup tutarlılığı düzeyinin devam etmesidir. Ligeti'nin kolajı bu tanımların da ötesine geçmiştir. Böylece Ligeti'nin eserinde gözlemlenen postmodernist karakter, modernizme karşıt duran tipik postmodernist karakterin ötesinde, özellikle düşünülp yaratılmış bağımsız ve kendine has bir postmodernizmdir (Edwards, 2017).

Görünen o ki, LGM, Ligeti'nin söylemlerine bakıldığında, her akımın dışında, biricik ve kendine has olmaya niyetlenmiş, sınıflandırmalar dışı kalmayı amaçlamış bir eserdir. Ancak eserin analizine girildiğinde ve farklı araştırmacıların yorumları göz önüne alındığında, LGM'nin, Ligeti'nin bütün bir sanat yaşamında ortaya koyduğu eserlerinden demlenip ortaya çıkmış, bu nedenle de daha önceki dönemlerde dahil olduğu akımlardan izler taşıyan bir opera olduğu açıktır. LGM hem avangard, hem modernist, hem de postmodernist bir operadır ve bu toplam nedeniyle biricik ve kendine has bir örnek olarak çağının seçkin operalarından biri olmuştur.

SONUÇ

Dram sanatının dramatik içeriği, geniş insan kitlelerini ilgilendirebilecek, toplumsal ve düşünsel boyutu olan bir meseleyi ele alan, bu meseleyi karşıtlık ve çelişkileriyle çatışma görüntüsüne sokan, kişileştirmeye somutlaştırılmış, devingen bir aksiyon gelişimini temsil eden bir içeriktir (Esslin, 1996:15). Bu durumun operadaki görüntüsü diğer tüm dram sanatı türleri gibi yüzyıllar boyunca değişir. Ancak en belirgin değişimi 20. Yüzyılda görürüz. Bu çağdan itibaren operanın ele aldığı mesele, çağının ruhunun bir yansımasıdır. Hatta ilk olarak 20. Yüzyıldan itibaren, geniş insan kitlelerinin ilgisi opera için önemini kaybeder. Çağın başından beri görülen felaketlerin ve hayal kırıklıklarının yarattığı psikoloji, sanatçının insana olan inancını zedeler ve artık sanatçının gözünde insan medeniyetin mimarı değil katilidir. Bu psikolojiyle yaratılan eserler de bazen insanlığa karşı isyanlar, bazen de kendi içine dönmüş bireysel sayıklamalar olarak gözlemlenir. Dram sanatının üzerinde yükseldiği çelişki, bu yüzyıla beraber sanatçının veya sanatçı gruplarının kendi iç çelişkileri haline gelir. Ve bu çelişkilerin yönlendirdiği sanat eseri, çağının gerçeğini ortaya çıkarmakla kalmaz, bu çağın yarattığı hayal kırıklığını ilan edencesine kendini bile inkâr edecek seviyeye gelir. Bu çağda sanat, sanatçı, sanat kurumu ve sanat eseri reddedilir, yıkılır, yok edilir ve tekrar yaratılır.

György Sandor Ligeti, 20. Yüzyılın en tipik bestecilerindendir. Bütün ömrü boyunca hem çağının felaketlerini yakından görmüş, hem de içinde bulunduğu kültürel zenginlikten, sanatına hizmet edecek teknolojik gelişmelerden yararlanmıştır. Sanat yaşamında 20. Yüzyılın neredeyse bütün akımlarını, stillerini, tekniklerini denemiştir. Ve bu denemelerinin hemen hepsinde nitelikli ve özel eserler vermiştir. Çağın hemen başında ulusal fikirlerin dünyaya egemen olduğu bir ortamda halk kültürüyle ilgilenmiş, folklorizmin etkisinde ölümsüz eserler bestelemiştir. Bu folklorik besteler, Ligeti'nin en bilinen eserlerini yazdığı Batı Avrupa topraklarında tanınmasına rağmen hala Macar bir besteci olarak anılmasını sağlamıştır. Daha sonra Batı Avrupa'ya gittiğindeyse, elektronik müzik merkezli Köln Ekolü bestelerinden Avangard Seriyalist bestelere, ses katmanlarıyla oluşturduğu Mikropolifoniden Fluxus etkisindeki somut nesne müziğine kadar oldukça başarılı, özgün, yüksek entelektüel içeriğe sahip olmanın yanında da estetik eserler vererek bir dünya bestecisi haline gelmiştir. Teknolojiden antropolojiye kadar geniş bir ilgi alanına sahip ve iyi eğitimciliği ile de bir çok üniversite tarafından davet edilen yüksek düzeyde bir sanatçıdır.

Ligeti sanat yaşamı boyunca hep yeni ve farklı olanın peşinden koşar, ama asla geçmişle olan bağıını koparmaz. Ligeti'nin sanatındaki en büyük motivasyon; yaşamdan ve gerçeklikten kopmamak, kitlelerle buluşamayacak eserler yaratmamak, hareketsiz, sessiz ve sığ eserlerle unutulup gitmemektir. Hem geçmişe takılıp kalmış, bir anlamda artık ölmüş bir müziği terketmenin gerektiğine, hem de yepyeni yollar denerken o güne kadar gelen hazineye sırtını dönmemiş, kitlelerle buluşan gerçeklik noktasını göz ardı etmemiş bir müzik yaratmanın önemine inanır.

Bir opera bestelemek, Ligeti'nin yakın arkadaşı Gentile'ye verdiği bir sözdür ve bu sözü, kendi sanatsal ideallerine ihanet etmeden en iyi şekilde yerine getirir. LGM ile, parodileştirilmiş şekilde üç yüz yıllık opera geleneğini günün tekniğiyle kaynaştıran, Aventures ve Nouvelles Aventures eserleriyle öncellerini gösterdiği posttonal bir opera eseri ortaya çıkarır. Ligeti, avangardlarca operanın öldüğü fikrine katılan ve bu yüzden bambaşka bir opera yaratılması gerektiğine inanan, ancak opera geleneğinden de beslenen, absürd tiyatronun elementlerini kullanmış bir sahne eseri çıkarır. Eserin belirsiz finali hem karakterlerin kaderinin belirsizliğini hem de opera sanatının geleceğinin belirsizliğini gösterir. Bu opera, 20. Yüzyılda yazılmış neredeyse bütün operalardan daha çok geleneksel olanı ve avangard olanı belli bir sınıflandırmaya sokulamadan kaynaştırır. Geçmişin avangardlarca müzelik tabir ettiği operaları elbette var olmaya devam edecektir. Ve elbette geleceğin operasına ilişkin birçok fikir ve girişim de mevcuttur. Fakat gelenekseli aşamayan, yenilenemeyen, bunun yanında da geleneği reddeden bir operanın çökmeye mahkum olduğunu kanıtlamak ister. Ligeti bu aşamada oldukça başarılı bir şekilde geçmiş ve geleceği harmanlayıp geleneksel çerçevenin içine postmodern jestleri yerleştirmesini bilir.

Ligeti çağının -izm'lerle dolu, ideolojinin en yüksek yere çıkarıldığı ruhundan hiç hoşlanmadığını gösterircesine, operasının türü için yüzyılın bütün sanat ve fikir akımlarından uzakta kalmayı özellikle ister ve sadece anti-anti-opera tanımıyla eserini niteler. Bu tanım, kendisinin zamanında dahil olduğu avangard ekolün belki de en uç örneklerinden olan anti-opera türüne karşı geliştirdiği eleştiriyi kapsar. Kagel'in Staatstheater ile ortaya koyduğu ölü operayı bir devrim olarak saygıyla karşılayan Ligeti, bu eserin absürd doğasından etkilenir. Ancak Staatstheater'deki gibi opera geleneğine tümünden karşı çıkan, belli bir programa dayalı olarak ilerlemeyen, izleyiciye ulaşacak anlamlı sözcüklere sahip olmayan, gerçeklikle kopuk eserlerin kalıcı ve kapsayıcı olamayacağına da farkındadır. Bu inancıyla Ligeti, bütün sınıflandırmaların dışında kalacak ancak illa ki bir tanım isteniyorsa da Kagel'in anti-operasının

karşısında duran anti-anti-opera başlığının kullanılmasını tercih eder. Her ne kadar eser içinde postmodernist işaretler olsa da, Ligeti eserinde postmodern düşünceyi basitçe kabul etmek veya reddetmek yerine onunla diyalektik bir boğuşmaya girmeyi, derinlemesine sorgulamayı ve bir çekişme yaşamayı tercih eder.

LGM, Ligeti'nin besteleme yaklaşımı açısından değişimin başlangıcını gösterir. Bestecinin tonalite ve modalite üzerine daha eklektik bir yaklaşımı benimsemeye başladığı stil değişikliği sürecinde bestelenmiştir. Ayrıca alıntılama ve parodi, şansa dayanan besteleme ve integral serializm ile ilgili bitmek bilmeyen polemikleri de yeniden değerlendirmeye sokan bir orta bölge yaratmış olur. Ligeti, operasının dışavurumcu karakterini sergilerken, sanat sanat içindir mottosunun modernist yaklaşımı ile avangardizmin yıkıcı ve açık biçimleri arasında hareket eder. Bunu yaparken atlamadığı en önemli şey ise eserin gerçekliği ele alışı ve gerçeklikle kurduğu bağıdır. Eserin yapı taşı olan parodi, yarattığı yabancılaştırma ve yeni bağlamlarla yeni anlamlar ürettiği için bir tür toplumsal eleştiri sağlar. Bu eleştiriye yaparken kullandığı malzeme ise herkesin bildiği geleneksel operadan kotarılan leit-karakteristik parçalardır. Ligeti'nin operasındaki kompozisyon yaklaşımı, malzeme seçimiyle ve yarattığı belirsizlik duygusuyla, sosyo-kültürel bağlama ve tarihe yönelik eleştirel bir farkındalığı ortaya koyar.

LGM, 20. Yüzyıl sonundaki en popüler operalardan Einstein on the Beach, Nixon in China veya The Death of Klinghoffer gibi tarihten karakterler veya durumlar içeren bir eser değildir. LGM, tarihi kişiler veya olaylar yerine, kendine tarihin müziğini, insanlığın arkaik hislerini konu eder. Ligeti'nin 1956 öncesi Macaristan'da yaşadıklarından dolayı olarak etkilendiği tuhaf fikirleri keşfe çıkar. Bir opera evini bütün teknik kaynaklarıyla bir tiyatro gibi kullanır. Ligeti, tonal dilin armonik bloklarını, yapısal kuralları benimsemeden ve çok daha büyük bir armonik paletle geniş bir ses dünyası için kullanır. Eserin müziği, geçmiş müziğin çarpıtılmış alıntılarını içererek geniş bir besteleme yelpazesıyla gerçekliğin deformasyonunu yansıtır. LGM, Ligeti'nin eserleri içinde eşsizdir çünkü birbirinden oldukça farklı çok sayıda müzik stilini ve hatta o güne dek bestelediği eserlerini, aynı eser içinde karıştırmıştır.

Ligeti'nin de ifade ettiği gibi, LGM 20. Yüzyılın operasıdır ancak tamamen kendine özgüdür. Yenidir, ancak gelenekle bağını kesmemiş hatta omurgasını onun üzerine kurmuştur. Denebilir ki Ligeti bu operayı yaratırken, Monteverdi'den beri gelen opera sanatını en başından ele alıp gününün en devrimci işi olan anti-operaya kadar

getirmiş, arada geçen yüzyıllar boyunca yaratılan opera örneklerini tek tek ele alıp incelemiş, yenilemiş, değiştirmiş, büyütmüş ya da ufaltmıştır. Böyle yaparak belki de opera sanatına hem saygı duruşuna geçen hem de onu aşan, en son ve en yetkin opera eserini yaratmak istemiştir. Çağının operasının yarattığı meyveyi, çağı kapatan bir eser olarak bizlere bırakmıştır. Bu amacında da başarılı olmuş, bugün en çok sahnelenen ve seyirci bulan gelenek-dışı opera olarak ölümsüzleşmiştir.

Bu çalışmada, Ligeti ve onun operasının özüne inmeye çalışılmıştır. Yüzyılın çok yönlü ve karmaşık karakteri nedeniyle kronolojik ve coğrafi sınırlamalara tam olarak uyulması mümkün olmamış, akımlar ve dönemler bazı yerlerde iç içe ele alınmıştır. Ortaya çıkan bu incelemenin opera sanatı ve eğitimi için yararlı olması, LGM'nin daha fazla insanla tanışması, çalışmanın temel amacıdır.

KAYNAKÇA

Abbate, Carolyn, Roger Parker:	A History of Opera , New York, Norton Company, 2015.
Adorno, Theodor W.:	Müzik Yazıları , Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, YKY, 2018.
Altar, Cevat M.:	Opera Tarihi , C. IV, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982.
Antmen, Ahu:	20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar , İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010.
Attali, Jacques:	Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi-Politiki Üzerine , Çev. Gülay Gülcügil Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
Attinello, Paul:	"Mauricio Kagel", (Çevrimiçi) http://www.oxfordmusiconline.com , 7 Ağustos 2022.
Bakhtin, Mikhail:	Rabelais and His World , Indianapolis, Indiana University Press, 1984.
	"György Ligeti's Opera Le Grand Macabre directed by Peter Sellars", Barbican Hall Opera House Programme Book , London, 2017.
Black, Cyril E.:	The Dynamics of Modernization: A Study in Comparative History , New York, Harper Colophon, 1975.
Brecht, Bertolt:	Estetik ve Politika , Çev. Taciser Belge, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
Bürger, Peter:	Avangard Kuramı , Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
Cardullo, Bert:	Theories of the Avant-Garde Theatre , USA, The Scarecrow Press, 2013.
Chistyakova, Olga:	"Postmodern Philosophy and Contemporary Art", Advances in Social Science, Education and Humanities Research , Vol. 232, 2018, (Çevrimiçi) http://www.researchgate.net , 7 Ağustos 2022, pp. 131-136.

Cottingham, David:	Avangard , Çev. Nursu Öрге, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2019.
Çınar, Oya:	“György Ligeti’nin Yaşamı, Eserleri ve Müzik Dilinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi , İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
Danuser, Hermann:	“On Postmodernism in Music”, International Postmodernism, Theory and Literary Practice , Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 157-166.
Dellaloğlu, Besim, F.:	Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum , İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995.
Donington, Robert:	Opera and Its Symbols , United Kingdom, Yale University Press, 1990.
Eagleton, Terry:	“Auschwitz’den Sonra Sanat; Theodor Adorno”, Edebiyat & Eleştiri Dergisi, Postmodernizm ve Politika Özel Sayısı , S. 2/3, 1993, pp. 120-133.
Eco, Umberto:	Açık Yapıt , Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2001.
Edwards, Peter:	György Ligeti’s Le Grand Macabre: Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque , New York, Routledge, 2017.
Elger, Dietmar, Hans W. Holzwarth, Daniel Marzona:	Moderne Kunst , Köln, Taschen, 2016.
	“Parody”, Encyclopedia Britannica , (Çevrimiçi) http://www.britannica.com , 7 Ağustos 2022.
Esgin, Ali:	“Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır?”, Doğu Batı Düşünce Dergisi , No: 62, 2012, pp. 115-135.
Esslin, Martin:	Dram Sanatının Alanı , Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, YKY, 1996.
Everett, Yayoi U.:	“Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti’s Le Grand Macabre”, Music Theory Spectrum , Vol. 31, 2009, pp. 26-56.

	“Kıyamet Saati, İnsanlık Yok Oluşa Hiç Olmadığı Kadar Yakın”, Evrım Ağacı (Çevrimiçi) http://www.evrimagaci.org , 7 Ağustos 2022.
Fieser, James:	The Internet Encyclopedia of Philosophy , (Çevrimiçi) http://www.utm.edu , 1998, 7 Ağustos 2022.
Finkelstein, Sidney:	Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası) , Çev: Halim Spatar, İstanbul, Pencere Yayınevi, 1995.
Fisher-Lochhead, Chris:	“Mauricio Kagel’s Staatstheater” (Çevrimiçi), http://www.cflmusic.com , t.y., 7 Ağustos 2022.
Floros, Constantin:	György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism , Frankfurt am Main, PL, 2014.
Fubini, Enrico:	Müzikte Estetik , Çev. Fırat Genç, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.
Giddens, Anthony:	“Modernism and Post-Modernism”, New German Critique , No. 22, 1981, pp. 15-18.
Graham, Gordon:	Philosophy of the Arts, An Introduction to Aesthetics , London and New York, Routledge, 1997.
Griffiths, Paul:	Modern Music and After , London, Oxford University Press, 2010.
Habermas, Jürgen:	“Modernity versus Postmodernity”, New German Critique , No:22, 1981, pp. 3-14.
Harder, Katherine E.:	Erwartung by Arnold Schoenberg: A New Translation and Proposed Production , USA, The University of British Columbia Press, 1979.
Harman, Chris:	Halkların Dünya Tarihi , Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, Yordam Kitap, 2019.
Hattstein, Markus, Detlef Berghorn:	Dünya Tarihi , Çev. Aysun Yavuz, İstanbul, NTV Yayınları, 2010.
Hauser, Arnold:	Sanatın Toplumsal Tarihi , C. I, Çev. Duygu Şahin, İstanbul, Deniz Yayınevi, 1984.
Hobsbawm, Eric:	Kısa 20. Yüzyıl, Aşırılıklar Çağı , Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1996.
İlyasoğlu, Evin:	Zaman İçinde Müzik , İstanbul, YKY, 2009.

Jones, Barrie:	The Hutchinson Concise Dictionary of Music , UK, Helicon, 1999.
Kennedy, Michael:	Oxford Dictionary of Music , London, Oxford University Press, 2012.
Kostka, Violetta:	“Linda Hutcheon’s Theory of Parody and Its Application to Postmodern Music“, Avant , Vol:7, No:1, 2016, pp. 67-73.
Kramer, Jonathan D.:	Postmodern Music Postmodern Listening , New York, Bloomsbury, 2016.
Küçük, Duygu:	“20. Yüzyıl Başı Modernizmi Kapsamında Arnold Schönberg’in Op. 17 Erwartung Operası’nın İncelenmesi“, Yüksek Lisans Tezi , Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.
Laskewicz, Zachar:	The New Music Theatre of Mauricio Kagel , Nightshades Press, 2008.
Lee, Myung-Ji:	“The Art of Borrowing: Quotations and Allusions in Western Music“, PhD Thesis , USA, University of North Texas, 2016.
Losada, Catherine:	“Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio and Zimmermann“, Music Theory Spectrum , Vol. 31, No. 1, Oxford University Press, 2009.
Lyotard, Jean F.:	Postmodern Durum , Çev. İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayınları, Ankara, 2013.
Maconie, Robin:	Avant-Garde, An American Odyssey from Gertrude Stein to Pierre Boulez , UK, The Scarecrow Press, 2012.
Mertens, Wim:	American Minimal Music , London, Kathn&Averill, 2007.
Mimaroglu, İlhan:	Elektronik Müzik , İstanbul, Pan Yayınları, 1991.
Mimaroglu, İlhan:	Müzik Tarihi , İstanbul, Varlık Yayınları, 2006.
Nicholls, David:	American Experimental Music 1890-1940 , Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
Nussbaum Wickert, Rachel:	“Emotion and Zeitoper in the Weimar Era“, Collegium , No. 9, 2010, pp. 65-75.

Nyman, Michael:	Experimental Music, Cage and Beyond , UK, Cambridge University Press, 1999.
Osborne, Harold:	The Oxford Companion to Twentieth-Century Art , London, Oxford University Press, 1981.
Paddison, Max, Irene Deliege:	Contemporary Music, Theoretical and Philosophical Perspectives , USA, Ashgate, 2010.
Ramaut-Chevassus, Beatrice:	Müzikte Postmodernlik , Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.
Richard, Lionel:	Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi , İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
Roig-Francoli, Miguel A.:	“Apparitions für Grosses Orchester by György Ligeti, Macabre Collage aus der Oper Le Grand Macabre für Grosses Orchester by György Ligeti“, Music Library Association , Vol:51, No:1, 1994, pp. 421-423.
Rosani, Silvia:	“Resistance Music Finds New Shapes“, Political Perspectives , Vol:7, 2013, pp. 61-84.
Ross, Alex:	The Rest Is Noise , New York, Picador, 2007.
Sander, Oral:	Siyasi Tarih 1918-1994 , Ankara, İmge Yayınevi, 1996.
Say, Ahmet:	Müzik Tarihi , Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.
Scheding, Florian:	“Where Is the Holocaust in All This?“, Newgen , 2014, pp. 205-221.
Schoenberg, Arnold:	Style and Idea , USA, Philosophical Library, 1950.
Schorske, Carl E.:	“Operatic Modernism“, The Journal of Interdisciplinary History, Opera and Society , Vol: 36, No: 4, 2006.
Schwartz, Eliot, Barney Childs:	Contemporary Composers on Contemporary Music , New York, Da Capo Press, 1998.
Searby, Mike:	“Ligeti’s Le Grand Macabre: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera“, Tempo , 2004, pp. 1-9.
Sewell, Amanda J.:	“Blending the Sublime and the Ridiculous: A Study of Parody in György Ligeti’s Le Grand Macabre“, Master Thesis , Ohio, Bowling Green State University, 2006.
Simon, Richard, Lincoln Schuster:	The Simon & Schuster Book of the Opera , New York, Fireside, 1977.

Tafreshipour, Amir M.:	“From Virtuoso Solo to Ensemble Opera Commentary“, PhD Thesis , London, Brunel University, 2015.
Taruskin, Richard:	Oxford History of Western Music , C. I, II, III, London, Oxford University Press, 2010.
Taylor, Victor E., Charles E. Winqvist:	Encyclopedia of Postmodernism , New York, Routledge, 2001.
Turley, Alan:	“Max Weber and the Sociology of Music“, Sociological Forum , Vol: 16, No: 4, 2001.
Tzara, Tristan:	Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler , Çev. Tozan Alkan, İstanbul, DonKişot Yayınları, 2005.
Webern, Anton:	Yeni Müziğe Doğru , Çev. Ali Bucak, İstanbul, Pan Yayıncılık, t.y.
Zeka, Necmi:	Postmodernizm , İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990.

ÖZGEÇMİŞ

Duygu KÜÇÜK ÖZBEK

Eğitim:

Yüksek Lisans: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü
Opera Anasanat Dalı, 2012-2015

Yüksek Lisans: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi
Anabilim Dalı, 2011- (Tez aşamasında)

Lisans: Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera-Koro Bölümü, 2005-2009

Erasmus Değişim Programı: Avusturya Joseph Haydn Konservatuvarı, 2007-2008

Lisans: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi, 1999-2004

Ortaöğretim: Konya Selçuklu Anadolu Lisesi, 1992-1999

Görevler:

Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Sahne
Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı, 2011-

Araştırma Görevlisi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar
Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, 2010-2011

Stajyer Avukat, Ankara Barosu ve Ankara Adliyesi, 2004-2005

Yabancı Dil: İngilizce, Almanca