

**20. YÜZYIL BAŞI MODERNİZMİ KAPSAMINDA
ARNOLD SCHÖNBERG'İN
OP. 17 ERWARTUNG OPERASI'NİN İNCELENMESİ**

Duygu Küçük

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2015

**20. YÜZYIL BAŞI MODERNİZMİ KAPSAMINDA
ARNOLD SCHÖNBERG'İN OP. 17 ERWARTUNG OPERASI'NİN İNCELENMESİ**

DUYGU KÜÇÜK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Dr. Ebru Gökdağ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Temmuz 2015

ÖZET

20. YÜZYIL BAŞI MODERNİZMİ KAPSAMINDA ARNOLD SCHÖNBERG'İN OP. 17 ERWARTUNG OPERASI'NİN İNCELENMESİ

Duygu Küçük

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2015

Danışman: Doç. Dr. Ebru Gökdağ

Bu çalışmada Klasik Batı Müziğinin önemli bestecilerinden Arnold Schönberg'in Op. 17 Erwartung Operası ele alındı. Çalışma tarihsel açıdan 20. Yüzyıl başı Modernizmi ile sınırlandırıldı. Bu sayede 20. Yüzyıl içinde oldukça farklılık ve çeşitlilik göstererek evrimleşen Modernizmin tüm özellikleri göz önünde bulundurularak Arnold Schönberg'in bu akım içindeki yeri ve önemi en kapsamlı haliyle gösterilmeye çalışıldı. Erwartung Operası müzikal ve dramatik yapıları bakımından incelenirken, Modernizmin 20. Yüzyıl başındaki durumu, özellikleri ve bu özelliklerin eser üzerindeki etkileri en ayrıntılı biçimiyle irdelendi. Bu kapsamda dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel yapısı ve etkileşimlerine özel olarak değinildi. Çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanıldı. Bu sayede eserin sosyolojik bir bütünlük içinde incelenmesi sağlandı. Oldukça geniş ve kapsamlı bir kaynak taraması ve incelenmesi sonrası hazırlanan çalışma konu üzerine Türkiye'deki en zengin literatür taramasına sahip araştırmalardan biri olma özelliğindedir. Arnold Schönberg'in sanatını, yaşadığı dönem ve yer üzerinden değerlendiren bu çalışma, Erwartung Operası ile bestecinin ortaya koymayı amaçladığı müzik dilini ve bu yeni müzik dilinin beslendiği düşünce ve yaslandığı felsefe dolayısıyla ortaya çıkan sanat stilini en somut ve bütünlüklü haliyle anlatmayı hedeflemiştir. Çalışma sonunda klasik opera geleneği üzerine çeşitli araştırmalar olmasına karşın modern opera geleneği üzerine yeterince araştırma yapılmadığı, özellikle Türkiye'de hak ettiği ilgiyi görmediği ortaya çıkmıştır. Türkiye'deki opera sanatı ve opera eğitimi için önemli bir başvuru kaynağı olması amaçlan bu çalışma, aynı zamanda Türkçe literatürde modern opera sanatıyla ilgili ihtiyaç duyulan eksikliği biraz olsun gidermesi umuduyla tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Arnold Schönberg, Op. 17 Erwartung, Opera, 20. Yüzyıl, Modernizm

ABSTRACT

STUDY OF ARNOLD SCHOENBERG'S ERWARTUNG (OP. 17) WITHIN THE CONTEXT OF MODERNISM IN THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

Duygu Küçük

Master of Performing Arts

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, July 2015

Advisor: Ass. Prof. Ebru Gökdağ

In this study which is raising one of the prominent composers of the Western Classical Music Arnold Schoenberg's Op. 17 Erwartung Opera, review was carried out by discussing the musical and dramatic structures of the work. When considering Modernism is a flow showing various features have evolved in the 20th century, the scope of review is limited effects of early 20th century modernism. This current situation at the beginning of the century has the basic structures that have an impact on Erwartung. These structures are the era's political, economic and cultural structures which are in interaction with its nature. Therefore, the methodology of the study with the qualitative research approach was followed to maintain the examination of the study in a sociological integrity. It conducted an extensive literature review aimed to provide the most accurate results. This study which evaluates Arnold Schoenberg's art over his era and place, aims to show the art style and idea of the composer clearly. At the end of this study concluded that the most important result is revealing a large field for research based on the modern opera which has nothing to be seen beside the classical opera tradition. This study aims to be an important guide for opera performances and opera education in Turkey, was completed at the same time hoping to contribute to the needed modern Turkish opera literature.

Keywords:

Arnold Schoenberg, Op. 17 Erwartung, Opera, 20th Century, Modernism

10.07.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Duygu KÜÇÜK

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Duygu KÜÇÜK'ün "20. Yüzyıl Başı Modernizmi Kapsamında Arnold Schönberg'in Erwartung Operasının İncelenmesi" başlıklı tezi 10 Temmuz 2015 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Üye : Prof. Erol İPEKLİ

Üye : Doç. Dr. Özlem ÖMÜR

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ETİK VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. PROBLEM.....	1
1.2. AMAÇ.....	2
1.3. ÖNEM.....	3
1.4. SINIRLILIKLAR.....	3
1.5. YÖNTEM.....	3
2. ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951 / VİYANA – LOS ANGELES).....	4
2.1. YAŞAMI.....	4
2.2. SANATI.....	21
2.2.1. Geç Romantik Dönem (1908 Öncesi).....	21
2.2.2. Atonalite / Pantonalite Dönemi ve Ekspresyonizm (1908-1920).....	27
2.2.3. On İki Ton Dönemi ve Yeni Müzik Düşüncesi (1920 Sonrası).....	34
3. OP. 17 ERWARTUNG OPERASI (1909).....	46
3.1. ERWARTUNG'UN BESTELENDİĞİ DÖNEMDE VİYANA.....	46
3.2. ERWARTUNG'UN BESTELENDİĞİ YILLARDA MODERNİZM.....	61
3.3. ERWARTUNG'UN BESTELENDİĞİ YILLARDA MÜZİK VE OPERA.....	72
3.3.1. Erwartung'un Bestelendiği Yıllarda Müzik.....	72
3.3.2. Erwartung'un Bestelendiği Yıllarda Opera.....	87
3.4. ERWARTUNG'UN YARATILIŞI VE SAHNELENMESİ.....	102
3.5. ERWARTUNG'UN MÜZİKAL VE DRAMATİK YAPISI.....	117
3.5.1. Erwartung'un Müzikal Yapısı.....	117
3.5.2. Erwartung'un Dramatik Yapısı.....	123
4. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	133
5. KAYNAKÇA.....	136

1. GİRİŞ

1.1. PROBLEM

Arnold Schönberg'in 1909 yılında bestelediği Op. 17 Erwartung Operası, opera tarihi içinde 19. Yüzyıl sonundan itibaren örneklerine rastlanan Modern Opera türünün kapsamında ele alınır. Bu tür, klasik opera geleneği ile karşılaştırıldığında, operanın müzikal ve dramatik yapısında önemli değişimlerin ortaya çıktığı türdür. Bu değişimler, tonal armoninin kırılmasından arya formunun ortadan kalkmasına kadar radikal müzikal değişimler olmakla beraber, librettonun konusundan sahneleme estetiğindeki temel fikre kadar karşılaşılmamış dramatik değişimler şeklinde çeşitlilik gösterir. Modern operanın kendinden önceki opera türlerinden açık ara farklı olması, onu bir araştırmanın konusu yapmaya niyetlenmenin ilk aşaması olarak algılanabilir.

Bir sanat eseri çağının ruhuyla şekillenir ve aynı zamanda o eser de çağına şekil verir. Modern operanın doğuşu için belirlenen tarihin genel kabulde 19. Yüzyıl sonu olarak yer etmesi operanın yapısal olandan çok fikirsel değişiminin tarihi olarak algılanmalıdır. Erwartung gibi yapısal özellikleri kendinden önceki örneklerinden neredeyse tamamen farklı olan modern opera örneklerinin doğuş tarihi için 20. Yüzyılı kabul etmek daha doğru olur. 20. Yüzyıl başındaki Avrupa'nın büyük savaşlardan hemen önceki siyasi kargaşaya sahip olması, dönemin sanatındaki kargaşayı tetikler. Bu siyasi ortamın yansıması olan sosyal ve ekonomik sınıflar, bu dönemin sanatında özne ve nesne yani sanatçı ve eseri için hem birbirleri arasında hem de onlarla toplum arasında bir konumlanmayı belirler. Yani, döneminin siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamından etkilenen toplum, döneminin sanatçısını ve sanatını şekillendirir. Aynı şekilde o dönemin sanatı da kendinden önceki örneklerden farklı ve öncü bir tavra sahip olduğu sürece içinde yaşadığı toplumu değiştirir. Sanatın ve sanatçının bu yetisi, modern zamanlarla beraber kendini en açık haliyle göstermeye başlar.

Arnold Schönberg'in Klasik Batı müziği tarihinde sahip olduğu ünün büyük kısmı, onun müziğin hem somut varlığına hem de sahip olduğu fikre o zamana dek getirilmemiş yenilikleri getirmesinden kaynaklanır. Tonal armoninin imkânlarını sonuna dek zorlayarak atonal/pantonal müziğe geçer ve sonunda tonu ortadan kaldırarak armonide ayrı bir disiplini getiren On İki Ton sistemini yaratır. Resimlerinin yanında müziğinde de dönemin öncü akımlarından olan Ekspresyonizmin temsilcilerinden olur ve sanatçığı dinleyicinin beğenisini gözetme baskısından o güne dek görülmemiş şekilde özgürleştirir. Müziği estetik kabullerin sınırlarından çıkararak fikrin rehberliğinde düşünsel bir alana

taşıır. Onun ilk operası olan Erwartung da, o zamana dek görülmemiş bir şekilde operanın yapı taşlarını yerinden oynatır.

Ancak Arnold Schönberg'in bu öncü stilini müzikte bir laboratuvar çalışması olarak gören ve onun eserlerini kısa ömürlü olmaya mahkûm olarak niteleyen görüşler de vardır. Bunun yanında, Schönberg'in eserlerini duygudan uzak, anlaşılmaz, dinlenilmez hatta icra edilmez bulanlar bile vardır. Çağının müziğinde büyük kırılmalar yaşatmış bu bestecinin ortaya koyduğu eserler gerçekten de bu kırılmaları yaşatmaktan öteye gitmemiş midir? İlk modern opera örneklerinden olan birçok müzisyen tarafından üst düzey bir bestelemeye sahip olduğu belirtilen Op. 17 Erwartung icra edilesi, sahnelenesi ve dinlenesi bir eser midir? Bu sorulara cevap vermek için bu eser hangi açılardan ve hangi yöntemlerle incelenmelidir?

1.2. AMAÇ

Bu çalışma esas olarak Op. 17 Erwartung Operasının anlaşılması amacıyla yapılmıştır. Eseri anlamadan eser hakkında ele alınan problemleri çözmek mümkün değildir. Ayrıca eser, bestelendiği dönemdeki kadar olmasa da hala anlaşılabilirlik konusunda önyargılara maruz kalmaktadır. Bu da eseri anlama amacını güçlendirmektedir. Schönberg yaşamı boyunca bir yandan beste yaparken, bir yandan da bestelerini anlatmaya çabalayan fikirsel eserler kaleme almıştır. Sadece Schönberg değil, Webern ve Berg'in yanında birçok müzisyen de onun eserlerinin anlaşılabilmesi için mücadele etmiştir. Bugün hala önemli isimler Schönberg'in müziği üzerine yazmakta, onu anlaşılır kılmaya çalışmaktadır. Modern müziğin kavramsal altyapısı böylesi bir anlaşılma ihtiyacını yanında getirmektedir. Bu çalışmada amaçlanan da, Erwartung'un müziği ve dramatizasyonu altında yatan anahtar kavramları ele almak, eserin bütünsel yapısını parçalamadan anlatılmak isteneni ortaya koymaktır.

Modern opera literatürünün Türkiye'de hem sahnede hem de akademide geri planda kaldığı bir gerçektir. Devlet operası repertuarında bugüne dek tek bir Schönberg operası bile sahnelenmemiştir. Ayrıca opera eğitiminin verildiği kurumlarda, modern opera literatürü ve bu literatürün şart koştuğu stil ve teknik bilgisi neredeyse hiç öğretilmemektedir. 21. Yüzyıla geline bugünde 19. Yüzyılda başlayan bir akımın neredeyse yok sayılması kabul edilemez. Bu nedenle, araştırmanın diğer amacı; Schönberg'in Op. 17 Erwartung operasını kapsayan modern opera literatürünün sahne ve akademi gündemine taşınmasına katkıda bulunmaktır. Böylece sahne repertuarlarında ve akademik müfredatta ilerleme sağlanacaktır.

1.3. ÖNEM

Türkiye’de opera sanatı ve eğitimi içinde modern sanatın eksikliği herkesçe kabul edilen bir saptamadır. Ancak bu eksikliğin giderilmesi için neredeyse tamamı yabancı olan kaynaklara ulaşmak, onları dilimize çevirmek ve sonunda ortaya öneriye sahip bir araştırma koymak gerekir. Bu çabanın gösterilmesi için birinci derecede sorumlu olanlar akademik araştırmacılarıdır. Bu çalışmayla beraber Türkiye’de modern operanın tanınip anlaşılması, bu alandaki yeni araştırmalara teşvik ve kaynak olabilmesi ve belki sonunda Erwartung Operasının sahnelenebilmesi mümkün olabilecektir.

1.4. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma 20. Yüzyıl modernizmini yüzyıl başı ile sınırlı tutmuştur. Çünkü modernizm akımı 19. Yüzyıldan bugüne dek gelen ve sürekli evrimleşen bir akımdır. Hatta modernizm çok sayıda uzmanın çok sayıda nitelikle tanımladığı, belki de bütün diğer akımlardan daha karmaşık bir yapıyı barındırır. Araştırmanın merkeze aldığı Erwartung Operasının 1909 yılında bestelenmiş olması ve eserin beslendiğı tüm kaynakların yüzyıl başı modernizmiyle sınırlı olması, araştırmanın ele aldığı dönemi de yüzyıl başıyla sınırlamıştır. Modernizm akımının 20. Yüzyılın aşağı yukarı ilk çeyreğinde görülen özelliklerine bağlı kalınmıştır.

1.5. YÖNTEM

Çalışmada, detayları gözden kaçırmamak ve eserin ruhuna ulaşmak için eser müzikal ve dramatik yapılarına ayrılarak incelenmiştir. Bu incelemenin hazırlığı için yapılan araştırmalar ise nitel özellik gösteren araştırmalardır. Kapsamlı kaynak taraması sonunda, esere tümdengelim yöntemiyle yaklaşmıştır. Eser ekspresyonist bir eser olduğundan sanatçının kimliğinde önemle durulmuş, Arnold Schönberg’in kişisel ve sanatsal yaşamı genişçe incelenmiştir. Ardından Erwartung’un bestelendiğı dönemde Viyana’daki kültürel yaşam incelenmiş, dönemin sanat, müzik ve opera anlayışı detaylandırılmıştır. Modernizm hakkında sınırlandırılmış bir incelemeye de sahip olan araştırma, eserin anlaşılması için bütünlüklü bir yöntemi gözetmiştir.

2. ARNOLD SCHÖNBERG (1874 – 1951 / VİYANA – LOS ANGELES)

2.1. YAŞAMI

Besteci, orkestra şefi, çellist, ressam, yazar, akademisyen ve kimilerine göre bir mucit olan Arnold Schönberg, 13 Eylül 1874 tarihinde Viyana'da doğmuştur. Orta sınıf bir Yahudi ailesine sahiptir. Schönberg'in müzikle tanışmasını sağlayan annesi Pauline Schönberg, sinagog ayinlerinde şarkı söyleyen bir Praglıdır. Babası Samuel Schönberg ise Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Slovakya bölgesinden, Pressburglu bir ayakkabıcıdır. Schönberg'in doğduğu yıl kız kardeşi Adele, iki yaşındayken hayatını kaybeder. 1876 yılında ise diğer kız kardeşi Ottilie dünyaya gelir. Schönberg altı yaşındayken ilkokula başlar. İki yıl sonra, erkek kardeşi Heinrich doğar. Arnold Schönberg'in müziğe olan yeteneği çocuk yaşlarından itibaren kendini göstermeye başlamıştır. Annesinin teşvikiyle sekiz yaşındayken keman dersleri almaya başlar. Bu derslerde oldukça başarılı olan Schönberg, dokuz yaşından itibaren de beste yapmaya başlar. İlk besteleri kemanla çaldığı eserlerin taklitleri olan Schönberg'in bestecilik dehası ileride yüzden fazla eseri olan bir sanatçı olarak ortaya çıkacaktır. Schönberg çocukluk yıllarındaki bestelerini; "Dokuz yaşından küçük bir çocukken, ufak ufak beste yapmaya başlamıştım. Sonra iki keman için yaptığım bestemde keman öğretmenimle veya kuzenimle çaldığımız eserleri taklit ettim. Viotti, Pleyel ve diğerlerinin keman düetlerini çalabildiğimde bestelerimde de onların eserlerini taklit ettim." (Schönberg,1949) şeklinde değerlendirmiştir.

1884 yılında baba Samuel Schönberg daha büyük bir iş sahibi olma niyetiyle Viyana'da Kleine Pfarrgasse'de komisyonculuk ajansı açar. Ertesi yıl Schönberg kraliyet ortaokuluna başlar. Babasının isteği üzerine mühendislik alanında eğitim görmesi yolunda hayatına devam ederken bir yandan da marşlar ve polkalar bestelemektedir. Schönberg 15 yaşındayken babası zatürreden hayatını kaybeder. Babasının ölümüyle beraber maddi zorluk yaşamaya başlayan ailenin geçimini sağlamak amacıyla Schönberg 17 yaşındayken okuldan ayrılır ve Werner & Co isimli özel bir bankada çalışmaya başlar. Schönberg 18 yaşına kadar olan dönemde müzik ve bestecilikle olan ilişkisi üzerine şunları söyler:

"On yedi yaşıma kadar bestelediğim bütün eserler aşına olduğum müziklerin taklidiydi. Bunlar operalardan aranje edilmişti veya o zamana dek çaldığım keman düetleri veya parklarda çalınan askeri bando repertuarlarıydı. Taksitle aldığımız ansiklopedi; Meyer's

Konversations Lexikon, bir yaylı kuartetinin ilk bölümünü oluşturan 'Sonat' terimiyle tanışmamı sağladı. O zamanlar on sekiz yaşındaydım." (Schönberg,1949)

Schönberg 1893 yazında, Viyana yakınındaki Kierling'deyken, bestecinin günümüze kadar gelmiş olan ilk özgün eseri kabul edilen bestesini tamamlar. Vokal ve piyano için yazdığı '*In hellen Traumen hab ich Dich oft geschaut*' (Berrak Rüyalarımda Seni Görürüm) isimli eserin sözleri dönemin ünlü Viyanalı edebiyatçılarından Alfred Gold'a aittir. Alfred Gold o dönemde Viyana'da modernist akıma dâhil olan sanatçı ve düşünürlerdendir. 1894 yılında bir yandan bankada çalışmaya devam eden Schönberg, bir yandan da *Polyhymnia* isimli amatör orkestrada çello çalmaya başlar ve bu orkestranın şefi olan besteci Alexander von Zemlinsky ile tanışmış olur. Zemlinsky Yahudi bir aileden gelen, büyük besteci Johannes Brahms'ın takdirini ve desteğini kazanmış Viyanalı, tanınmış bir bestecidir. Zemlinsky'nin 2. Senfonisi Viyana'da çok beğenilmiş, bestecinin müzik çevrelerinde değerini artırmıştır. Aynı zamanda verdiği müzik dersleri ile de iyi bir eğitimci olarak ün yapmıştır. Zemlinsky Schönberg'in ilk ve tek armoni öğretmenidir. Zemlinsky'den aldığı dersler dışında Schönberg herhangi bir müzik eğitimi almamıştır. Öğretmenliğinin yanında Zemlinsky Schönberg'in en yakın arkadaşlarından biri olmuş, Schönberg'i hayatı boyunca desteklemiştir. Hatta Schönberg'in gelecekteki karısı Mathilde, Zemlinsky'nin kız kardeşidir (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

Schönberg 1895 yılında Werner & Co bankasındaki işinden sadece müzikle ilgilenebilmek için ayrılır. Bu kez müziği meslek edinmeye karar veren Schönberg, müzik yaparak para kazanmaya başlar. Bunun için Mödling Koro Derneği'nin, Meidling Erkek Korosu Derneği'nin ve Stockerau Demir İşçileri Şarkıcıları Birliği'nin koro şefliğini üstlenir. Bunların yanında, dönemin önemli eğlence ve müzik kaynağı olan operetlere partitür yazmaya ve popüler bestecilerin işlerini orkestra için düzenlemeye başlar. Sipariş üzerine beste yazmaya da başlayan Schönberg, müzisyen Richard Heuberger'in isteğiyle 'Dört El Piyano için Altı Eser'ini besteler. 1897'de ise 'Do Majör Yaylı Kuarteti'ni besteler ve bu eseri yakın arkadaşı Alexander von Zemlinsky'ye adar. Zemlinsky daha sonra bu eseri aranje eder ve eser 20 Aralık 1898 tarihinde Viyana'da Musikverein'da Fitzner Kuartet tarafından çalınır. Bu prömiyer sayesinde Schönberg ilk kez besteci kimliğiyle kayda değer bir dinleyici topluluğuyla tanışmış olur. (Nono-Schoenberg, 1992: 20-25)

Bir yandan bestelerini yapmaya devam eden Schönberg, müzik yaparak para kazanmayı bir başka alanda daha sürdürmeye başlar. 1898 yılında ilk özel öğrencisi

Wilma Weber von Webenau'yu yetiştirmeye başlayan Schönberg, daha sonra tarihte önemli yerleri olan birçok ünlü kişinin ve müzisyenin öğretmeni olur. Bunlardan biri de, öncesinde Zemlinsky'den ders alan ve o sırada onun sevgilisi olan, fakat ileride Zemlinsky'den ayrılıp Zemlinsky ve Schönberg'in dostu besteci Gustav Mahler'in eşi olan Alma Maria Schindler'dir. Alma Maria Schindler bir dönem ünlü ekspresyonist ressam Oskar Kokoschka ile de ilişki yaşamıştır. Schindler, dönemin Viyana burjuva sınıfının tanınmış kişilerindendir. (Schoenberg Center Archive, web, 2014)

19. yüzyıl sonunda neredeyse tüm Avrupa şehirlerini saran Yahudi düşmanlığı Viyana'ya da sıçrar. Muhafazakâr Hıristiyanların meclise girmesiyle hızlanan bu süreç, koyu bir Yahudi düşmanının Belediye Başkanı seçilmesiyle doruğa ulaşır. Yahudilerin devlet görevlerinde yer alamamaları, onları daha çok ticaret ve sanata yönlendirmiştir. Bu sayede birçok Yahudi Viyana burjuva sınıfının önemli mensupları haline gelmiştir. Fakat gittikçe artan Yahudi aleyhtarlığı, Yahudilerin sanattaki ve akademideki yerlerini ciddi biçimde tehdit etmeye başlar. Yahudiler üzerinde artan baskılar Schönberg'in yaşamını ve sanatını da olumsuz yönde etkilemeye başlar. Önceleri eserlerini çaldırmakta ve yayınlamakta sorunlar yaşayan Schönberg, zaman içinde öğrenci bulamayacak hale gelir. Bu çaresizlikle, 1898 yılında 24 yaşındayken Yahudilikten Protestanlığa geçer (Nono-Schoenberg, 1992: 12-31). Amacı, yaşamını adadığı müziğini yapabilmeye devam etmektir. Söz konusu müzik olunca dinini bile değiştirmeyi göze alan Schönberg inadına müzik yapmayı sürdürür. Ancak çember onun için hep daralmaya devam eder.

Bu ortamda bile besteciliğini aynı üretkenlikle sürdüren Schönberg, 1899 yılında 'Vokal ve Piyano için 'Die Beiden"i (İki) ve 'Mailied'i (Mayıs Şarkısı) besteler. Bunun yanı sıra, Richard Strauss ve Alexander von Zemlinsky gibi müzisyenler tarafından da bestelenen Alman şair Richard Dehmel'in *Gethsemane*ini erkek sesi ve orkestra için bestelemeye başlar. Aralıksız çalışan Schönberg, bir yandan da 'Vokal ve Piyano için Dört Şarkı Op.2'yi besteler. Eylül'de, Zemlinsky ve onun kız kardeşi Mathilde ile beraber Payerbach'da tatildayken 'Yaylı Altılısı için Richard Dehmel'in aynı adlı şiirinden 'Verklarte Nacht Op.4' (Yüce Gece) adlı eserinin bestelenmesini tamamlar. Schönberg'in Mathilde'ye duyduğu aşktan etkilenerek yazdığı düşünülen bu eser bugün Schönberg'in başyapıtlarından biri olarak kabul edilir. Durmaksızın yeni eserler bestelemeyi sürdüren Schönberg, aynı yıl Heiligenstadt'da Erkek Korusu'nu da yönetmeye başlar. 1899 yılının Şubat ayında ise 'Sol Majör Senfoni' üzerine çalışır. Adeta kendisi ile yarış halinde olan Schönberg, Viyana Besteciler Derneği'nin açtığı bir yarışmaya katılmaya karar verir. Bu

yarışma için ünlü eseri 'Gurrelieder'i (Gurre Şarkıları) bestelemeye başlar. On yılı aşkın bir süre üzerinde çalıştığı bu eser Schönberg'in başyapıtlarından biri olarak tarihte yerini alır. Gurrelieder'i besteleme sürecindeki titiz çalışmasını, II. Viyana Okulu bestecilerinden öğrencisi Alban Berg'e yazdığı bir mektupta şöyle dile getirir:

"1900 yılının Mart ve Nisan aylarında birinci ve ikinci bölümleri besteledim. (...) 1901'in Mart ayında geriye kalan kısmı tamamladım. 1901 Ağustos'unda orkestralamaya başladım ve bu süreç 1902 yılının ortasına dek sürdü. (...) en son 1903 yılında üzerine çalıştım ve 118 sayfa olarak tamamladım. Hemen bir kenara kaldırdım ve çalışmayı bıraktım. 1910 yılının Temmuz'unda tekrar üzerinde çalışmaya başladım ve orkestralamanın tamamını bitirdim. Final korosunu da ekleyerek 1911 yılında Zehlendorf'da son halini verdim." (The Musical Times, 1988: 11)

Alban Berg'e yazdığı bu mektupta sözünü ettiği yoğun çalışma Gurrelieder ile sınırlı değildir. Schönberg aynı titiz çabayla özel yaşamı üzerinde de çalışmaktadır. 1901 yılında Schönberg, Alexander von Zemlinsky'nin kız kardeşi Mathilde Zemlinsky ile Viyana'da evlenir. Ancak Viyana'daki yaşam koşulları Schönberg için gittikçe daha da zorlaşır. Bunun üzerine aynı yılın Aralık ayında Berlin'e taşınırlar. Çünkü Schönberg Berlin'de çalışmak için cazip teklifler de alır. Bunlardan en önemlisi aslen Avusturyalı olan, ancak Almanya'da yayıncılık yapmış ve son olarak da kabare işleterek zenginleşmiş Ernst von Wolzogen'in edebi kabaresi 'Überbrettli'nin şefliği teklifidir. Schönberg burada 18 Haziran - 28 Temmuz arasında bir opera fragmanı olan 'Die Schildbürger'i yönetir. On gün gibi kısa bir süre sahnede kalmasına rağmen bu eser sayesinde şefliğiyle adını duyurur, şef olarak çalıştığı dönemde de beste yapmayı asla bırakmaz. Schönberg'in Überbrettli kabaresi için çalıştığı yıllarda bestelediği eserleri ölümünden sonra 'Brettlieder' (Kabare Şarkıları) olarak anılır. Bu şarkı albümü bugün de rağbet gören ve pek çok kez seslendirilmiş olan eserlerindedir.

1902 yılında Schönberg'in kızı Gertrude dünyaya gelir. Aynı yıl Schönberg armoni dersleri vermek üzere Berlin Stern Konservatuvarı'nda göreve başlar. 18 Mart 1902'de Schönberg'in büyük eseri 'Verklarte Nacht'ın dünya prömiyeri Viyana'da Kleiner Musikvereinssaal'da Rose Kuartet tarafından gerçekleştirilir. Eser müzik çevreleri içinde tartışmalar yaratır. Nono-Schoenberg'in kitabı incelendiğinde tartışmaların iki konu etrafında geliştiği dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki armonileme tarzıyla ilişkilidir. Eserin armonileme tarzı oldukça yüksek nitelikte ve farklıdır. İkinci konu ise esere temel teşkil eden Dehmel'in şiiri ile ilişkilidir. Dehmel'in şiirinde kullandığı cinsel referanslar çağının ahlak kalıplarının dışındadır. (Nono-Schoenberg, 1992: 32). Her ne kadar bu iki konu

tartışmaların temeli gibi görünse de, gerçek neden eserin kromatik yapısındaki zenginlik ve temel tonlardan oldukça uzaklaşmış olan tınısıdır. Bu tını, o dönemin müzik dinleyicisinin alıştığı tınılardan oldukça farklıdır. Aslında bu durum Schönberg'in dönemin müzik dilinden uzaklaşarak yeni bir dile doğru ilerlediğinin habercisidir.

Schönberg müzik dünyası için yeni kapılar açmaya başlar. Ancak günlük yaşamında kapılar Schönberg için daha hızlı kapanmaktadır. Yahudi düşmanlığı Berlin'de de karşısına çıkar. Yaşamının büyük bölümü Yahudi düşmanlığıyla köşe kapmaca oynayarak heba olur. ABD'ye göç edinceye kadar daha birçok kere yer değiştirecektir. 1901 yılında taşındığı Berlin'de sadece iki yıl kalabilir. Yahudi olduğu için muhafazakârların baskısıyla Berlin Stern Konservatuvarı'ndan istifaya zorlanır. Kabare işlerini de tamamlayıp 1903 yılının yazında ailesiyle beraber kendisine yardımcı olacak yakın çevresinin bulunduğu Viyana'ya döner. O yıl, besteci ve orkestra şefi Richard Strauss ve Gustav Mahler ile tanışır. Richard Strauss senfonik şiirleri ve operalarıyla hem Avrupa'da hem de Amerika'da ün kazanmış, dönemin önde gelen besteci ve orkestra şeflerindedir. Başlangıçta Strauss'un desteğini ve takdirini alan Schönberg, müziğinde zamanla genel beğeniye ve gelenekleri yıkan bir nitelik geliştirdikçe ikilinin yakınlığı ve Strauss'un desteği azalır. Buna karşın aynı dönemde, Geç Romantizm ve Modernizm arasında yer alan büyük orkestra şefi, besteci, müzisyen Gustav Mahler hep Schönberg'in yanında yer alır. Schönberg üzerinde hem sanatsal hem de kişisel olarak büyük etki bırakan Mahler, Schönberg'in en hararetli ve en sadık destekçisi olur. Viyana Operası'nın uzun dönem şefliğini ve müzik direktörlüğünü yürüten Mahler, sahip olduğu ün ve etki sayesinde Schönberg'in müziğinin önünde duran engelleri yıkmak için büyük çaba gösterir. Schönberg'in yenilikçi üslubuna inanan ve onu takdir eden Mahler, dönemin müzik otoritelerine ters düşmek pahasına Schönberg'in yanında olur. Schönberg'in gittikçe gelişen müziği o güne dek Viyana salonlarında duyulan müzikten oldukça farklıdır. Alışlagelmiş formal ve tonal kuralların dışında yarattığı müzikler müzik çevrelerinin olumsuz tepkisini çekmeye başlar. Everdell, Schönberg'in 1907 Şubat'ında gerçekleştirdiği 'Re Minör Yaylı Kuarteti' ile 'Mi Minör Oda Müziği Senfonisi'nin olaylı prömiyerinde, konser ortasında Schönberg'i yuhalayan ve salonu terk eden birçok kişiye meydan okurcasına, Mahler'in temsil sonunda ayağa kalkıp ateş püsküren gözlerle olası muhaliflere bakarak ve son izleyici salondan çıkana dek Schönberg'i alkışladığını belirtir (Everdell, 2012:436). 1907 yılında yaşadığı bu olay, Schönberg'in Yahudi olduğu için sürdürdüğü zorlu mücadeleye, yaratmaya başladığı yeni müzik dili için yapacağı çok daha çetin bir mücadelenin ekleneceğinin habercisidir.

Aynı yıl Schönberg, bir yıl önce Nisan ayında bestelemeye başladığı senfonik şiiri 'Pelleas ve Melisande Op. 5'i bitirir. Eserin dünya prömiyeri 25 Ocak 1905'te Schönberg yönetiminde Viyana'da Grosser Musikvereinssaal'de yapılır. Schönberg bu eseri ünlü edebiyatçı Maurice Maeterlinck'in aynı adlı oyunundan Richard Strauss'un tavsiyesi üzerine besteler. Yazıldığı dönemde sanat çevrelerinin büyük beğenisini kazanmış olan bu edebi eser simbolist stilde yazılmış ve oldukça popüler olmuştur. Örneğin, aynı oyun kısa bir zaman sonra opera olarak ünlü Fransız besteci Claude Debussy tarafından da bestelenerek, Paris'te dünya prömiyerini yapar ve oldukça beğenilir. Schönberg de bu eserle Avusturya sınırlarını aşan bir üne sahip olur. Uzun yıllar boyunca Schönberg'in bu eseri Avrupa'nın çok çeşitli yerlerinde ve hatta Amerika'da sahnelenmeye devam eder. Ancak bu beğeni Schönberg'in müziğinin o günün müzik dinleyicisi için alışılmış olanın çok dışında olduğu durumunu değiştirmez. Bu yeni müzik dili dönemin burjuva eğlence anlayışının karşısında oldukça ilerici ve entelektüel kaldığından, Schönberg dinleyici bulmakta zorlanmaya devam eder. Buna bağlı olarak, talep görmeyen bu müziği icra edecek müzisyenleri ve salonları bulmak da bir o kadar zorlaşır. Viyana'daki Schönberg Center Archive'de yer alan bilgilere göre, Schönberg ve Alexander Zemlinsky bu zorlukların üstesinden gelmek ve eserlerinin icrasını sürdürebilmek için bir dernek kurmaya karar verirler. Onursal başkanı Gustav Mahler olan dernek *Vereinigung Schaffender Tonkünstler* (Yaratıcı Müzisyenler Derneği) adıyla 1904 yılında kurulur (Schoenberg Center Archive, web, 2014). Aynı yıl Schönberg Schwarzwald'de öğretmenliğe başlar. Öğrencileri arasında Alban Berg ve Anton Webern de vardır. Schönberg'in öğrencileri yarattıkları yeni müzik sayesinde ileride müzik tarihçileri tarafından 2. Viyana Okulu olarak adlandırılacaktır. Schönberg ve bu iki öğrencisinden oluşan 2. Viyana Okulu, batı müziğinde Haydn, Mozart ve Beethoven'dan oluşan 1. Viyana Okulu'ndan sonra müziğe yepyeni bir şekil ve içerik kazandıran diğer okul olarak nitelendirilir.

Schönberg'in müzik yaşamındaki bu gelişmelere paralel olarak özel hayatında da yeni gelişmeler olur. 1906 yılında Schönberg 32 yaşındayken oğlu Georg dünyaya gelir. Aynı yıl Schönberg '15 Solo Enstrüman için Oda Senfonisi Op. 9'u besteler. Eserin dünya prömiyeri 8 Şubat 1907'de Schönberg'in yönetiminde Rose Kuartet ve Viyana Filarmoni'nin nefesliler topluluğu tarafından Viyana'da Grosser Musikvereinssaal'de gerçekleştirilir. Çeyrek armoni kullanımıyla bilinen bu eserin dinleyiciyle buluşması da daha önceki konserlerine benzer etkide ses getirir. Geleneksel tonalitenin kırılmasına alışmamış kulaklar tarafından bu müzik de uzun süre eleştirilere maruz kalır. Bir yandan bu eleştirilerle baş etmeye çalışan Schönberg, diğer yandan bir yarışma için karışık a

capella koro eseri 'Friede auf Erden'i (Dünyada Barış) besteler. Görüldüğü gibi Schönberg, maruz kaldığı tüm baskılar karşısında soluk alıp verebilmek için üretmeyi seçer. Verdiği tüm mücadelelerde sanat tek dayanağıdır.

1907'ye gelindiğinde Schönberg'in yaşamında farklı bir dönem başlar. Gustav Mahler'in Amerika'ya taşınmasıyla beraber Schönberg en büyük destekçisini kaybeder. Mahler olmadan müziğini acımasız eleştirilerden koruyabilmesi ve önyargısız dinleyiciyle buluşturabilmesi iyice zorlaşır. Müzik alanında verdiği mücadeleyi sürdürebilmesi neredeyse imkânsız hale gelir. Müzikte kapılar ard arda kapanmaya başlayınca Schönberg resme duyduğu ilgiyi hayata geçirir ve yoğun şekilde resim yapmaya başlar. Bir yandan beste yapmayı azaltıp zamanının çoğunu resim yapmaya ayırırken diğer yandan müzik kuramı üzerine çalışmaya başlar. Birçok araştırmacı bu süreçleri Schönberg'in sanatsal yaşamının olgunluk döneminin başlangıcı olduğunu belirtir. Ailesi, öğrencileri ve dostlarıyla beraber vakit geçiren Schönberg, ekspresyonist akıma duyduğu yakınlığı resim sanatıyla beraber keşfederken müziğine aktaracağı bu yaklaşımı bu süreçte yapılandırıp biriktirir. Zemlinsky'nin tanıştırdığı ve daha sonra Schönberg'in yakın arkadaşı olan ressam Richard Gerstl, ona resim tekniğini geliştirmesi için öğretmenlik yapar. Richard Gerstl o sıralarda 25 yaşında, ekspresyonist ve içsel etkiler barındıran portreleriyle tanınan yetenekli bir ressamdır. Schönberg'in Gerstl'in rehberliğinde geliştirdiği resim yeteneği, 1910 yılında açtığı tek kişilik sergisi ve ünlü ressam Vassily Kandinsky ile dost olmasını sağlayacak duygu yüklü otoportrelerini yapmasıyla kendini gösterir.

1908 yazının başında Richard Gerstl, bir önceki yaz olduğu gibi, gene Schönberg'in Traunsee'deki evinde misafirdir. O yaz Richard Gerstl ve Schönberg'in eşi Mathilde arasında duygusal bir ilişki başlar. Yaz sonunda beraber kaçarlar. Kasımda ise Gerstl intihar eder. İlk Modernler adlı eserinde Everdell, bu intihara gerekçe olarak Mathilde'nin bir süre sonra pişmanlık yaşayıp ailesine geri dönmek istemesini ve Gerstl'in yakın arkadaşı Schönberg'e ihanetinin ağırlığını taşıyamamasını gösterir. (Everdell, 2012: 440) Özel yaşamındaki bu kırılmadan oldukça etkilenen Schönberg 1908'deki İkinci Yaylı Kuarteti'ni böyle bir ruh hali ile besteler. Aynı yıl Aralık ayında eserin dünya prömiyeri Rose Kuartet ve soprano Marie Gutheil-Schoder tarafından gerçekleştirilir. İkinci Yaylı Kuartet'de kullanılan müzikal materyal ve formun geçmişine bakıldığında bu kuartetin Schönberg'in müziğinde belirgin bir gelişmeyi ve değişimi ifade ettiği söylenebilir. Schönberg dört bölümden oluşan eserin üçüncü ve dördüncü bölümünde şimdiye dek bu formun yapısında bulunmayan soprano sesine yer verir. Soprano sesini,

standart yaylı kuartetin içinde eriterek ve sanki yaylılardan biriymiş gibi ona karışmasını sağlayarak kullanır. 1908'den itibaren daha sık rastladığımız bu yeni yaklaşımlar Schönberg'in müziğinin gelenekselden kopuşunu belirginleştiren özelliklerdir. Schönberg Center Archive'den edinilen bilgiye göre bu dönemde tonalitenin kayboluşu ve ekspresyonizme geçiş artık belirgin şekilde duyulmaya başlanır (Schoenberg Center Archive, web, 2014). 1908'de Schönberg 'Die Glückliche Hand' (Kaderin Eli) operasını bestelemeye başlar.

Schönberg 1909 yılının yaz aylarını Viyana'ya yakın bir dinlenme yeri olan Steinakirchen'de ailesi, yakın arkadaşı besteci Alexander von Zemlinsky, öğrencileri Alban Berg, Anton Webern ve müzisyen dostu Max Oppenheimer ile birlikte geçirir. Bu buluşmalarda Schönberg sadece sanatı üzerine fikir alışverişlerinde bulunmakla kalmaz aynı zamanda geliştirdiği yeni müzik anlayışının temelleri de bu buluşmalardan beslenir. 1909'da Schönberg diğer eserlerinden farklı bir türde olduğunu ve büyük bir duygulanım içerdiğini söylediği eseri 'Üç Piyano Parçası Op. 11'i besteler. Aynı zamanda şair Stefan George'un şiirlerinden oluşan şarkı albümü 'Das Buch den haengenden Garten Op. 15'i (Asma Bahçeleri Kitabı) de besteler. Stefan George 19. Yüzyıl ile Alman modernizmini birbirine bağlayan, lirik ancak aynı zamanda gerçekçi bir Alman şairdir. Şiirleri 2. Viyana Okulu bestecilerine birçok kez ilham vermiş ve onlar tarafından bestelenmiştir. Schönberg bu eseri için eski estetik kabullerin limitlerini kırdığını söyler. Schönberg'e göre bu eseri tonal müziğin çok uzağından seslenen, sıradışı bir eserdir.

Schönberg 1909'da, 'Beş Orkestral Eser Op. 16' isimli eserini ve librettosunu doktor ve şair Marie Pappenheim'in yazdığı monodrama tarzı operası 'Erwartung Op.17'yi (Beklenti) besteler. On beş gün gibi kısa bir sürede bestelenen bu opera Schönberg'in ekspresyonist tarzda yazdığı ilk sahne eseridir. Eser aynı zamanda hem konusu hem de formal yapısıyla zamanının avant-garde örneklerindedir. Bu araştırmanın ilerleyen aşamalarında sosyolojik ve sanatsal açılardan ele alınacak olan bu eser, döneminin genel sanat anlayışı içinde modernist bir tutuma sahip en önemli sahne eserlerinden biri olarak kabul edilir.

Schönberg'in yoğun çalışmaları onu 20. Yüzyıl müziğinin en önemli bestecilerinden biri yaparken, bir mucit olarak da tarihte yer almayı başarır. 1909 yılında bestelediği Erwartung Op. 17'nin ardından, kendi icadı olan nota yazabilen daktilo için Viyana Patent Ofisi'ne patent başvurusunda bulunur (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

1910 yılına gelindiğinde Schönberg yoğun olarak resim yapmaya devam etmektedir. Resimleri ilk olarak Viyana'da Heller Galeri'de sergilenir. Ancak Schönberg'in resimle olan ilişkisi 1911'de ressam Wassily Kandinsky ile tanışmasıyla başka bir boyut alır. Kandinsky sanatta ekspresyonist akımın önderlerinden ve ilk soyut resmi yapanlardandır. O dönemde sanatın merkezlerinden biri olan Münih'te eğitim almıştır. Ressam Franz Marc ile beraber Der Blau Reiter (Mavi Atlı) grubunu kurmuştur. Kandinsky 1911 yılının yeni yıl konserlerinden birinde Schönberg'in Birinci Yaylı Kuarteti Op. 7'si, İkinci Yaylı Kuarteti Op. 10'u ve Üç Piyano Parçası Op.11'inden oluşan bir program dinler. Eserlerden oldukça etkilenen Kandinsky, edindiği ilhamla iki gün içinde ünlü eserlerinden Impression III (Concert) adlı resmini yapar. Atonal/Pantonal müziğin kendisinde yarattığı hayranlıkla Schönberg'le tanışır. İkili uzun süre mektuplaşarak sanat üzerine tartışırlar. Sadece sanata bakışları değil hayata bakışları da uyan Schönberg ve Kandinsky, kısa sürede yakın arkadaş olurlar. Bu tanışmadan sonra Kandinsky Schönberg'in geleneğin sınırlarını aşan müziğinden etkilenerek resimler yapacak, Schönberg de hem resminde hem de müziğinde ekspresyonizmin önderlerinden biri olacaktır. 18 Aralık 1911'de Münih Thannhauser Galeri'de gerçekleşen 'Der Blau Reiter' (Mavi Atlı) sergisinde Schönberg'in dört resmi sergilenir. Hatta Schönberg Blau Reiter Almanagi için Herzgewachse isimli bir eser de besteler (Brand&Hailey, 1997: 61).

Schönberg'in en güçlü destekçisi, büyük besteci Gustav Mahler 18 Mayıs 1911'de Viyana'da vefat eder. Bu ölümden oldukça etkilenen Schönberg, Haziran ayında sonuncusu Mahler'in ölümünün etkisi altındayken bestelenen 'Altı Küçük Piyano Eseri Op. 19'u tamamlar. Aynı yıl Schönberg, müzik kuramının en önemli kaynaklarından biri sayılan Armoni Bilgisi başlıklı kitabını tamamlar. Mahler'e ithaf ettiği bu kitap, Schönberg'in besteci, düşünür ve eğitimci kimliklerinin bir arada görüldüğü, müzik teorisi üzerine yazılmış en yetkin kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir. Kitabın bir eğitimci olan Schönberg'in armoni bilgisini öğrencilerine kendi yöntemleriyle anlattığı ders notları şeklinde kaleme alındığını belirten Nono-Schoenberg, sadece müzik öğrencilerinin değil, armoni öğrenmek isteyen herkesin okuyup anlayabileceği dilde yazılan bu eserin aynı zamanda Schönberg'in müzik teorisine yaklaşımını anlama ve değerlendirme konusunda da önemli bir kaynak olduğunu vurgular (Nono-Schoenberg, 1992: 33).

1912'de Schönberg, Alexander Zemlinsky'nin çağrısıyla gittiği Prag'da 'Pelleas ve Melisande'yi yönetir ve Mahler anısına bir konuşma yapar. Aynı yıl aralarında Wassily Kandinsky ve Anton Webern'in de bulunduğu bir arkadaş ve öğrenci grubu tarafından 'Arnold Schönberg Antolojisi' derlenir ve basımını Münih'te Piper & Co isimli yayınevi

yapar. Bu antolojide Schönberg'in o tarihe dek bestelediği eserlerin notalarının yanı sıra yaptığı resimler ve yazdığı makaleler de yer alır. Schönberg tarafından, "vokal yapısı ve sesleriyle duygusal ve fiziksel ifadenin fütursuzca ve vahşice ifadesi" olarak nitelendiği, şair Albert Giraud'nun yirmi bir şiir serisinin ilki olan 'Pierrot Lunaire Op. 21', konuşma sesi (sprechgesang) ve oda orkestrası için bestelenir. Dünya prömiyeri ise aynı yıl 16 Ekim'de Berlin'de yapılır. Belçika ulusal edebiyatının simbolist şairlerinden olan Albert Giraud Pierrot Lunaire'i Fransızca yazmıştır. Şiir Schönberg'in bestelemesi için Otto Herich Hartleben tarafından Almanca'ya çevrilir. Bu eser Schönberg'in yeni ve farklı müzik anlayışını kendine has ifadesiyle ortaya koyduğu en önemli eserlerinden biri sayılmaktadır (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

23 Şubat 1913'de Viyana Grosser Musikvereinssaal'de, Franz Schreker yönetiminde, 'Gurrelieder'in dünya prömiyeri yapılır. Konser büyük başarı sağlar, çok beğenilir. Fakat Schönberg, Viyana dinleyicisinin daha önceki insafsız eleştirilerini ve dışlayıcı muhafazakâr tavrını protesto edercesine alkış almayı reddederek konser sonunda salonu terk eder. (Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1989: 705) Sadece birkaç hafta sonra, 31 Mart'ta Viyana'da Schönberg, Berg, Webern, Mahler ve Zemlinsky'nin eserlerinin çalındığı, orkestra şefinin Schönberg olduğu bir konserde seyirci bir önceki konserin intikamını almak istercesine olay çıkarır. Büyük bir skandal yaşanır ve bu konser müzik tarihine "Skandal Konser" adıyla girer. Barker'ın aktardığı bilgilere göre, Alban Berg'in, şair Peter Altenberg'in sözlerini yazdığı 'Beş Orkestral Şarkı' adlı eseri başladıktan kısa süre sonra 2. Viyana Okulu bestecilerinin ekspresyonist müziğiyle şoka uğrayan dinleyici isyan eder ve erkenden konserin sona ermesine neden olacak protestosuna başlar. Bestecinin ve şairin akıl hastanesine kapatılması gerektiğini bağırانların yanında konser salonunun koltuklarını söküp sahneye fırlatanlar bile olur. Hatta konserin organizatörü Erhard Buschbeck çıkan kavgada yumruklanır ve olay mahkemeye taşınır. Tanık olarak dinlenen operet bestecisi Oscar Straus ironik bir şekilde, "bu yumruğun konser boyunca duyulmuş en 'armonik' ses olduğunu" dile getirmiştir (Barker, 1997: 24).

1913 yılında Schönberg, Gustav Mahler'in eşi Alma Mahler'in kurduğu Mahler Derneği'nden burs alır. Bu burs Mahler'in ölene dek Schönberg'e verdiği maddi ve manevi desteğin onun ölümünden sonra eşi tarafından devam ettirilmesi olarak görülebilir. Bunu 1914 ve 1918'de iki burs daha izler. Aynı yıl Schönberg ikinci operası 'Die Glückliche Hand Op. 18'in (Kaderin Eli) librettosunu bitirir ve Kasım 1913'de eserin bestelenmesini tamamlar. 1914 yılında Leipzig'de 'Gurrelieder'i, Londra'da 'Beş

Orkestral Eser Op. 16'yı, 1915'de Viyana'da Beethoven'in '9. Senfoni'sini yönetir. Bir orkestra şefi olarak da Avrupa'da iyi bir üne sahip olan Schönberg 1915'de Viyana'ya geri döner. Aynı yıl 'Die Jakobsleiter' (Yakup'un Merdiveni) Oratoryosu'nun sözlerini yazmaya başlar. Aralık ayında askerlik görevine çağrılır. Bir yıl sonra Viyana Besteciler Birliği'nin isteğiyle astım nöbetleri yüzünden geçici olarak askerlik görevinden uzaklaştırılır. 1917'de ise fiziksel olarak uygun olmadığına karar verilerek temelli olarak askerlikten salıverilir. 1918'de Özel Müzik Performansları Derneği'ni kurar. O dönemde yeni bestelenmiş eserlerin icrası için kurulan bu dernek, Schönberg'in titizlikle yaptığı provalarla ve yüksek düzeydeki icralarla öne çıkar. İlk iki yıl boyunca Schönberg'in eserlerini çalmayı yine Schönberg'in isteğiyle yasaklayan dernek Stravinsky, Bartok, Debussy, Ravel, Webern, Berg gibi dönemin ünlü bestecilerinin eserlerini icra eder. 1919'da ünlü besteciler Hanns Eisler, Rudolf Kolisch ve Karl Rankl Schönberg'in öğrencisi olurlar. Aynı yıl Schönberg, ünlü Viyanalı modernist mimar ve yakın dostu Adolf Loos'un 'Richtlinien für ein Kunstamt' (Bir Sanat Ofisi için Kurallar) isimli yayınının basımına destek olur (Nono-Schoenberg, 1992: 93).

1920'de Hollanda'da yapılan ilk Mahler Festivali'ne katılan Schönberg çeşitli eserler yönetir, kurslar verir ve Uluslararası Mahler Ligi'nin başkanı seçilir. Yahudi kimliği, Protestanlığa geçmiş olmasına rağmen Schönberg'in hayatını zorlaştırmaya devam eder. Ülkedeki Yahudi aleyhdarlığı zaman geçtikçe artmakta, ün sahibi olmak bile bu durumun etkilerini azaltmamaktadır. Yahudi düşmanlığı her yerde karşısına çıkmaya devam eder. Örneğin, 1921'de ailesi ve öğrencileriyle gittiği Mattsee kaplıcalarından Yahudi olması nedeniyle yerel yönetim tarafından kovulur. Bu olay besteciye derinden sarsar. Aynı yıl Ekim ayında annesi Pauline Schönberg vefat eder. Schönberg henüz 47 yaşındadır.

1921 yılında Schönberg Besteciler Derneği'nin isteğiyle Johann Strauss, Schubert, Denza, Sioly ve Mahler'in eserlerini aranje eder. 1922'de Prag'da 'Pierrot Lunaire'i yönetir ve büyük beğeni alır. Aynı yıl Mödling'de Schönberg'i ünlü Fransız bestecileri Darius Milhaud ve Francis Poulenc ziyaret ederler. O yıl Schönberg, Bach'ın koral prelüdlere orkestral aranjeler yapar. Bu aranjeler o gün olduğu gibi bugün de Bach'ın en başarılı aranjelerinden kabul edilmektedir. Kasım ayında korno, piyano, iki keman ve armonika için tema ve varyasyonlar olan 'Gerpa'yı bestelemeye başlar (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

1921'de meydana gelen Mattsee olayı nedeniyle antisemitik durumlara karşı hayli hassaslaşan Schönberg, bir yıldır Weimarer Bauhaus grubunun aktif üyesi olan ve

grubun antisemitist yönelimlerine kayıtsız kalan Wassily Kandinsky ile olan samimiyetini 1923 yılında keser. Bauhaus grubu bir okul olarak ortaya çıkmış, temel olarak mimari ve tasarımın yanında diğer sanat dallarını da içine alan modernist bir akımdır. 1. Dünya Savaşı sonrasında makinanın önemsenmesiyle endüstriyel ve faydacı bir yaklaşım gösteren bu akımda Yahudi karşıtı tavır gösteren sanatçılar da yer almaktadır. Schönberg böyle bir oluşum içinde olması ve antisemitik eğilimlere tepki göstermemesi nedeniyle Kandinsky'den uzaklaşır. Ayrıca Bauhaus grubunun müzik okulunun yöneticisi olmayı da reddeder (Nono-Schoenberg, 1992: 165).

1923'de Schönberg 49 yaşındayken eşi Mathilde vefat eder. Aynı yıl Schönberg uzun zamandır olgunlaştırmaya çalıştığı en önemli keşfini; "Sadece Bir Diğeriyle İlişki Halinde Olan On İki Ton Metoduyla Besteleme" tekniğini ilan eder. Bu duyuru "tonal armoninin yerine geçen yeni müzikal yapılanmanın prosedürü" şeklinde yapılır (Schönberg, Arnold. "On İki Tonla Besteleme", 1941). Batı müziğinde yepyeni bir yöntem olarak ortaya çıkan 12 Ton Metodu, klasik tonal armoninin tersine belirli ses dizilerinin değil 12 tonun tamamının belirli bir sıralama içinde ve eşit kullanımını esas alan yöntemdir. Schönberg'in ardından Webern başta olmak üzere birçok besteci tarafından kullanılıp geliştirilen bu yöntem Schönberg'in müzik tarihine kazandırdığı en önemli keşif olarak nitelendirilir.

28 Ağustos 1924'de Schönberg, öğrencilerinden Rudolf Kolisch'in kız kardeşi Gertrud Kolisch ile Mödling'de evlenir. Aynı yıl Schönberg'in 50. Yaşı onuruna özel konserler düzenlenir. Bu arada Schönberg 'Magisches Quadrat' isimli on iki ton dizisini yazar ve 'Bläserquintett Op. 26' ile besteleme çalışmalarına devam eder. Bu eseri 1923'de Mödling'de doğan torununa ithaf eder. Aynı yıl 'Die glückliche Hand' operasının dünya prömiyeri Fritz Stiedry yönetiminde Viyana Operası'nda yapılır. 1925 yılında Berlin Sanat Akademisi'nde bestecilik bölümünde alacağı profesörlük görevi için iş görüşmesi yaptığı esnada antisemitist gruplarca protesto edilir. Yahudi karşıtlığı Almanya'da da oldukça yoğundur. Aynı yıl 'Karışık Koro için Dört Eser Op.27'yi besteler. Bu eserlerin ikisinin sözleri Schönberg'e, diğer ikisi ise Çin şairlerinden esinlenen Hans Bethge'ye aittir (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

Schönberg 1926 yılında birkaç öğrencisiyle beraber Berlin'e taşınır. Yılın altı ayı Berlin Sanat Akademisi'nde bestecilik dersleri vermek için kontrat imzalar. Aynı zamanda Akademi Senatosu'nda da görev alır. 1926 yılında on iki ton metodunu ilk kez büyük bir orkestra eseri için kullandığı 'Orkestra için Varyasyonlar Op. 31'i bestelemeye başlar. Bir yıl sonra 1927'de, Berlin Radyo Evi kendi eserlerini yönetmesi için davet eder. Bu sırada

Paris'te konserlerde eserleri çalınmaktadır. Yazı geçirdiği Wörthersee'de yıllardır görüşmediği Wassily ve Nina Kandinsky ile biten arkadaşlığında yeni adımlar atılır. Aynı yıl Elizabeth Sprague Coolidge'in isteğiyle 'Üçüncü Yaylı Kuarteti Op. 30'u ve Siyonist draması 'Der Biblische Weg'i (İncil Yolu) besteler. Schoenberg Center Archive'den edinilen bilgilere göre, Schönberg bu eserinde, antisemitizmle olan kötü tecrübesinin direkt ifadesi olarak nitelendirilebilecek bir tavırla, Yahudi politikasının kapsamlı incelemesini, Yahudi inanışlarını ve Yahudilerin milli kimliklerini ele alır (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

12 Ton Metodu'nun ilanıyla beraber Schönberg'in ünü uluslararası boyuta taşınır. 1928 yılı başında Londra'da 'Gurrelieder'i yönetir, İsviçre'de konserler verir ve 'Orkestra için Varyasyonlar Op. 31'i bestelemeyi tamamlar. Antisemitist baskılara rağmen büyük mücadelelerle eserin dünya prömiyeri Wilhelm Furtwängler yönetimindeki Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından 2 Aralık 1928 tarihinde Berlin'de gerçekleştirilir. Berlin'de yapılır. Yeni operası 'Moses und Aron'un (Musa ve Harun) librettosu üzerinde çalışmaya başladığı 1928 yılı Schönberg'i tekrar Yahudilik ve Yahudiler için dinin anlamı üzerine düşünmeye sevkeder (Schoenberg Center Archive, web, 2014). Eski Ahit'teki İncil prototiplerini temel alan ve Schönberg tarafından İncil'de olmayan konularla genişletilip zenginleştirilen libretto ile Schönberg Yahudilik ve Hıristiyanlık arasındaki ilişkinin kendisi için dikkate değer boyutunu ortaya koymaya çalışır.

Schönberg 1929'da bir süre Monte Carlo'da, bir süre de Hollanda'da kalır. Halk Şarkıları Kitabı için oluşturulmuş Devlet Komisyonu adına 'Karışık Koro için Üç Halk Şarkısı' ile vokal ve piyano için 'Dört Alman Halk Şarkısı'nı besteler. Sözü geçen antoloji 1930 yılında Peters yayınevi tarafından yayımlanır. Alman İşçileri Koro Derneği'nin erkekler korusu için bestelediği 'Glück Op.35' (Mutluluk) adlı eserin dünya prömiyeri Berlin Radyo Evi'nde 'İşçiler için Modern Şiirler ve Müzikler' başlığıyla yapılır. 1929 yılının Ağustos ayında diğer bir operası olan 'Von Heute auf Morgen Op. 32'i (Bugünden Yarına) besteler. Bu opera Schönberg'in büyük orkestra için on iki ton metoduyla yazdığı ilk sahne eseridir. Eserin librettosunu Max Blonda takma adıyla Schönberg'in eşi Gertrud Schönberg kaleme alır (Schoenberg Center Archive, web, 2014). Yakın bir akrabanın evlilik ilişkilerinin alaycı bir dille ele alındığı libretto, tür itibarıyla komik opera tarzındadır. Eserin müzikal yapısı ise oldukça karmaşık ve incelikli kabul edilir.

1930 yılında Schönberg, Lugano ve Baden Baden'de bulunur. Kasım'da Prag'da 'Yeni Müzik, Biçim dışı Müzik, Stil ve Fikir' başlığı altında dersler verir. Yazılı hale getirilen bu dersler Schönberg'in sanat üzerine düşüncelerini yansıtan, hatta onun eserlerini

anlamak için önemli ipuçları veren düşünce yazılarıdır. 'Von Heute auf Morgen' operasının dünya prömiyeri 1 Şubat 1930 tarihinde Wilhelm Steinberg yönetiminde Frankfurt am Main'da yapılır. Bunu 'Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene Op. 34' (Sinematografik Sahneler için Eşlik Müziği) adlı eser takip eder. Schönberg bu eseri Heinrichshofen Yayınevi'nin isteğiyle sessiz filmlerin fonu olarak tiyatrolarda çalınması için besteler. Eserin dünya prömiyeri aynı yıl Otto Klemperer yönetiminde Berlin Kroll Opera'da yapılır.

1931 yılında Londra, Barselona, Berlin ve İsviçre'de konserler ve dersler verir. BBC için 'Erwartung' operasını yönetir. 'Piyano Eseri Op. 33'ü besteler. Barselona'da 'Moses und Aron' operasının ikinci perdesini tamamlar. Bu opera, kapsamlı sahne yönetimi ve tüm hareketlerin detaylı bir biçimde tanımlanmasından dolayı 'Gesamtkunstwerk' (bütünlüklü sanat eseri) örneği olarak tanımlanır. Kabaca; 'müzik, şiir, dans ve diğer sanat dallarının tümünün birbiriyle entegrasyonu şeklinde ortaya çıkan dramatik ifade' olarak nitelenen Gesamtkunstwerk, besteci Richard Wagner tarafından geç romantik dönemde bestelediği operalarını tanımlayan bir kavram olarak kullanılmıştır (www.dictionary.onmusic.org). Temelde antik Yunan zamanında kullanılmış birleşik sanat anlayışından ilham alan bu kavram ilk kez Wagner tarafından keşfedilmiş olmasa da ilk kez onun tarafından etraflıca ele alınmış ve 1849-1851 yılları arasında yazılmış birçok teorik makalede besteci tarafından incelenmiştir.

1932'ye gelindiğinde, Schönberg Berlin'e döner. Prusya Akademisi antisemitik nedenlerden dolayı duyduğu rahatsızlığı başka nedenlerle gizleyerek Schönberg'i istememektedir. Nazilerin etkin olduğu Berlin'de Yahudilerin durumu artık iyice zorlaşır ve Schönberg tanınan bir Yahudi olarak Berlin'deki Yahudi politikası ile ilişkili hale gelir. Aynı yıl kızı Dorothea Nuria dünyaya gelir. Schönberg'in ailesi büyümekte ancak ailenin varlığının ve huzurunun devamı için tehlike oluşturan ve Avrupa'yı etkisi altına almış olan antisemitizmden dolayı çember daralmaktadır. Ne din değiştirmesi ne de şöhreti bu durumu değiştirmeye yetmez. Durumun ciddiyetini ve yaklaşan tehlikeyi öngörebilen Schönberg, bu durumdan kurtulmak için alternatifler aramaya başlar. Bu alternatifler arasında Avrupa'yı terk etme düşüncesi de vardır. 1933'de Naziler tarafından Akademi'den dışlanır ve Berlin'den ayrılır. Temmuz'da Paris'te Yahudiliğe geri döner ve hemen ardından sadece Almanya veya Avusturya'da değil, neredeyse bütün Avrupa'da Yahudi düşmanlığının yayıldığını görüp bir Yahudi olarak Avrupa'yı terk eder.

1934 yılında Schönberg, kızı ve eşiyle Amerika'ya yerleşir. Amerika o zaman Avrupa'dan kaçan Yahudilerin, bir başka deyişle sürgünlerin sığınağı haline gelir. Ünü

Amerika'ya çoktan ulaşan Schönberg Boston ve New York'ta dersler vermeye başlar. Çalışmaya ara vermeyen Schönberg, ünlü çellist Pablo Casals'ın isteği üzerine 'Çello ve Orkestra için Do Majör Konçerto'yu besteler. Bunu sözleri Jakob Haringer'e ait olan 'Vokal ve Piyano için Üç Şarkı Op. 48' takip eder. Kolisch Kuartet'in isteği üzerine Georg Friedrich Handel'in 'Konçerto Grosso Op. 6, No. 7' si üzerine serbest varyasyon yaparak 'Yaylı Kuarteti ve Orkestra için Si Bemol Majör Konçerto'yu besteler (Schoenberg Center Archive, web, 2014).

1934 yılında Boston'da 'Pelleas ve Melisande'yi yönetir. Chicago Üniversitesi'nde dersler verir. Ancak üniversitelerdeki çalışmaları sadece müzik üzerine verdiği derslerle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda Antisemitizm üzerine seminerler düzenler. New York, Los Angeles gibi metropollerde Yahudilerin sorunları üzerine konuşmalar yapar. 1935'de Güney California Üniversitesi'nde derslerini sürdürürken, özel dersler vermeye de başlar. Bu dönemde avant-garde Amerikan müziğinin ünlü bestecisi John Cage de öğrencilerinden biri olur. 1936'da California Üniversitesi'nden profesörlük ünvanı alır. Los Angeles'a yerleşir ve ömrünün kalanını burada geçirir. O yıllarda en yakın arkadaşı ünlü Amerikalı besteci George Gershwin'dir.

1937 yılında, Ernst Krenek, Leopold Stokowski, Berthold Viertel ve Eduard Steuermann'ın hazırladığı 'Schönberg Antolojisi' basılır. 'Dördüncü Yaylı Kuarteti Op.37'nin dünya prömiyeri Los Angeles'ta, Kolisch Kuartet tarafından gerçekleştirilir. Konser büyük beğeni toplar. Mayıs ayında oğlu Ronald dünyaya gelir. Ancak Ronald'ın sevinci Schönberg'in yüreğindeki ağırlığı hafifletmeye yetmez çünkü Avrupa'da kalan oğlu Georg zor durumdadır (Schoenberg Center Archive, web, 2014). Schönberg, Amerika'da yaşadığı süre boyunca Mödling'de yaşayan oğlu Georg Schönberg ve onun ailesi başta olmak üzere yakınlarını savaş boyunca devam eden zor durumlarından kurtarıp Amerika'ya getirebilmek için mücadele eder.

1939 yılında 'İkinci Oda Senfonisi Op. 38'i bestelemeyi tamamlar. 1941'de oğlu Lawrence dünyaya gelir. Ve nihayet Schönberg, eşi Gertrud ve kızı Nuria Amerikan vatandaşlığına alınır. 1942'de öğrencisi Oscar Levant'ın isteğiyle 'Piyano ve Orkestra için Konçerto Op. 42'yi besteler ve 'Besteciliğe Yeni Başlayanlar için Modeller' kitabını tamamlar. Yaz döneminde bile dersler veren Schönberg bir yandan da müzik eğitimi üzerine çeşitli yazılar kaleme alır. 1943 yılında New York'daki Schirmer Yayınevi'nin başkanı Carl Engel'in isteği üzerine 'Bando için Tema ve Varyasyonlar Op. 43'ü besteler. Bu eseriyle Schönberg sadece Amerikan Nefesli Orkestrası'nın repertuarını

zenginleştirmekle kalmaz aynı zamanda Schönberg'in Amerika'daki popülaritesini arttırır.

Amerika'ya yerleşmesiyle Avrupa'da yaşadığı sıkıntılardan kurtulan Schönberg'in müzik çalışmaları şimdi de sağlığı yüzünden sekteye uğramaya başlar. Schönberg 1946 yılında, 72 yaşındayken kalp krizi geçirir. Buna rağmen Harvard Üniversitesi Müzik Bölümü'nün isteğiyle bir sempozyum için 'Yaylı Triosu Op. 45'i besteler ve 'Armoninin Yapısal Fonksiyonları' adlı kitabını yazar. 1947'de Amerikan Yazı ve Sanat Akademisi üyeliğine seçilir. Koussevitzky Müzik Derneği'nin isteğiyle sözleri Schönberg'e ait olan 'Ein Überlebender aus Warschau Op. 46' (Varşovalı Kurtarıcı) isimli oratoryosunu besteler. 1948'de 'Müzikal Kompozisyonun Temelleri' isimli kitabını yazar. Bu eser halen bestecilik sanatının önemli kaynaklarından biri olarak tarihteki yerini alır.

2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Avrupa'da Yahudiler üzerindeki baskı ortadan kalkar. Bu dönemde Schönberg dünyanın en önemli müzisyenlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Nono-Schoenberg, 1992: 368-369). 1949'da, 75. Yaşının kutlamalarına katılmak için davet edildiği Avrupa'ya sağlık sorunları nedeniyle gidemez. 1949 yılında, 75 yaşındayken, bir özür niteliğinde gelen 'Viyana Şehri Vatandaşı' ünvanını alır. Ancak sağlık sorunları nedeniyle onu kabul etmeye de gidemez. Aynı yıl, dünya prömiyeri Schönberg'in 75. Yaş gününde yapılan 'Piyano Eşlikli Keman Fantazisi Op. 47'yi besteler.

1950 yılında Schönberg'in sağlık problemleri artmasına rağmen Chemjo Vinaver'in isteği üzerine 'Yahudi Müziği Antolojisi' için Schönberg 'Karışık A Capella Koro için 130 İlahi, De Profundis Op. 50'yi besteler. Eylül ayında Rudolf Kolisch'in 1956 yılında 'Modern İlahiler' başlığı altında bastığı yayın için yazılar yazar. Aynı yıl Schönberg'in makalelerinden oluşan ve editörlüğünü öğrencisi Dika Newlin'in yaptığı 'Stil ve Fikir' isimli kitabı New York'taki Felsefe Kütüphanesi tarafından basılır. Bu kitap, Schönberg'in bütün bir sanat hayatı boyunca eserlerine ilham veren fikirlerinin yer aldığı en önemli eserdir.

1951 yılında İsrail Kudüs Müzik Akademisi'nin onursal başkanı seçilir. On iki ton tekniğiyle yazılmış büyük sahne eseri 'Moses und Aron' operasının dünya prömiyeri Hermann Scherchen yönetiminde Darmstadt'da yapılır. Eser müzik çevrelerinde büyük beğeniyle karşılanır. Yaşamını müziğe adayan ve her günü mücadeleyle geçen Schönberg 77 yaşındayken sağlığı için verdiği mücadeleyi kaybeder ve 13 Temmuz 1951'de Los Angeles'ta vefat eder.

Arnold Schönberg yaşadığı 77 yıl boyunca durmadan çalışmış, zamanının insanlığa ve sanata getirdiği her türlü baskı ve zulme karşı mücadele etmiş, klasik Batı müziğine kattıklarıyla müzik tarihinde özel bir yere sahip olmuş, yüzden fazla eser bestelemiş, çok sayıda makale kaleme almış ve beş kitap yazmıştır. Bunun yanında, resimleriyle önemli sergilerde yer almış ve dünya müzik tarihinin en önemli şahsiyetlerinden biri olarak dünyaya veda etmiştir. Orpheus in New Guises başlıklı makalesinde müzisyen Erwin Stein, Schönberg'i ve sanatını şu sözlerle anlatır:

“Yaşamı ve sanatı değişirken karakteri de ilginç bir şekilde değişen büyük bir sanatçının ölümü bu. O ve onun sanatı bizim için her zaman ilham kaynağı oldu; her bir yeni işini sabırsızlıkla bekledik, onun hayal gücünün işleyişine merak saldık. O okumamız için açık duran bir kitaptı ve bir gün son sayfaya geleceğimizi düşünmemiştik. Bir anda hikâye sona erdi ve devam edeni değil bitmiş tüm bir hikâyeyi değerlendirmekle baş başa kaldık. Ve bölümleri tekrar okuduğumuzda, her birinde yepyeni özellikler ve tamamlanamamış yerler keşfediyoruz. Schönberg'in işlerini asıl şimdi anlayabiliyoruz, o sadece on iki tonla bestelemenin kâşifi değildi. Stilin, tekniğin, geriye çekilmiş bir söyleyişin ve bütün önemli şeyleri iletmeyi görev edinmiş bir misyonun sorgulanışydı.” (Erwin Stein, Orpheus in New Guises. London 1952: 47)

2.2. SANATI

2.2.1. Geç Romantik Dönem (1908 ncesi)

Müzikte sıkı kuralların gevşetildiği, daha zgr ve daha deneyci bir tavrın bestelemeye yansıdağı Geç-Romantik Dönem yaklaşık olarak 19. Yüzyıl ortalarından başlayarak 20. Yüzyıl başı ve sonrasına dek sürer. Standart dışı ritimlerin ve o güne dek orkestralarda yer almamış enstrümanların kullanılmaya başlandığı bu dönemde bir diğer belirgin özellik ise çok büyük orkestralarla çok katmanlı bir müziğin bestelenmeye başlanmasıdır. Schönberg'in 1893 yılında vokal ve piyano için bestelediği "In Hellen traumen hab ich dich oft Geschaut" adlı eserinde ve 1896 yılında bestelediği "Dört El Piyano için Altı Eser" inde, hatta 1893 yılı öncesinde bestelenen en erken yapıtlarında Geç-Romantik Dönemin zelliklerinin görüldüğü kabul edilir.

Frisch'e göre Geç-Romantik Dönemin ne çıkan özelliklerinden Schönberg'in eserleri için en belirgin olanı; zengin ve sıra dışı bir armoninin peşinde ancak melodik olarak nitelendirilen bir müzik stiline benimsenmesidir. 1897'ye kadar erken yapıtlarında Schönberg'in işleri net olarak Brahms tarzında ne çıkan üç türde yoğunlaşır: piyano müziği, liedler ve oda müziği. Alman Romantizminin usta bestecisi Johannes Brahms, Geç-Romantik Dönemde müzikte izlenen başat stillerden birinin yaratıcısıdır. Bir diğerisi ise Wagner stilidir. Schönberg erken döneminde görkemli ve katmanlı Wagner müziğini değil, bütün bir Avrupa müzik geleneğini biriktirip sentezlemiş olan Brahms'ın müziğini örnek almıştır. Yazara göre, stil ve teknik açısından bakıldığında da Schönberg'in erken dönem işlerinin Brahms'dan oldukça etkilenecek ortaya çıktığı görülür (Frisch, 1997: 6).

Bunun yanında, Schönberg'in 1897 yılında bestelediği Yaylı Kuartet'inin melodik örgü ve armonik anlayış olarak Brahms'ın etkilerini taşıdığı belirtilmektedir. Ancak sonraları, Schönberg'in yapıtlarında, Wagner, Mahler ve Strauss etkileri görülür. Örneğin, 1899 yılında bestelediği Yaylı Altılı "Verklarte Nacht" ve 1903 yılında orkestra için bestelediği senfonik şiir "Pelleas und Melisande" Wagner'in etkilerini taşır. Bu yapıtlar aynı zamanda Schönberg'in zgn müzikal stiline gelişmeye başladığı yapıtlardır. Boran'a göre, Schönberg'in 1901-1903 yılları arasında bestelediği "Gurrelieder" adlı eseri yoğun orkestral dokusu, kromatizm kullanımı ve melodik yapılanma açısından Wagner'in, orkestral boyutları ve dokusal yoğunluğu bakımından da Mahler'in etkilerini taşımaktadır (Boran, 2004:166). Eserin sözü edilen özellikleri göz önüne alındığında, Schönberg'in bu yapıtının Geç-Romantik müzik anlayışının son rneği olarak görülmesi mümkündür.

Gurrelieder'in bestelenişi insanın psikolojik varlığının öne çıktığı dönemde Freud'un "Düşlerin Yorumu" (1899) eserini yazdığı ve Picasso'nun Mavi Dönemini (1901-1903) yaşadığı zamanlara denk düşmektedir. Bu dönemde sanatın insanın içsel varoluşuna ve psikolojik dünyasına yöneldiği, duyguları ve benliği öne çıkaran eserlerin gittikçe artıp baskın hale geldiği görülür. Bu tür yaklaşımlar Schönberg'in sanatını da etkiler. Onun o güne dek var olan geleneksel tavırları gözden geçirip sorgulaması bu etkileşimin sonucudur. Gurrelieder'de de görülen bu yaklaşım Schönberg'de, tonalitenin sınırları içinde kalmasına rağmen kromatizmin tüm olasılıklarını araştırmış olması şeklinde açığa çıkar (Grout-Palisca, 1988: 475).

Schönberg 1904'ten sonra daha kısa ve daha yalın eserler bestelemeye yönelir. Bunu eserlerinin icra edilmesini ve anlaşılmasını kolaylaştırmak için yaptığı düşünülmektedir. Fakat diğer yandan, bir dinleyici kitlesine ulaşmanın, hiçbir zaman Schönberg'in başta gelen kaygısı olmadığı da bilinmektedir. Everdell'e göre Schönberg'in daha kısa ve daha yalın bestelere yönelmesinin nedeni bir besteci olarak hızla ve hiç durmadan gelişmesidir (Everdell,2012: 435).

Schönberg'in "1 Numaralı Re Majör Yaylı Kuarteti" 1905'teki en başarılı işlerinden biri olarak değerlendirilir. Schönberg'in bu eserinde ilk göze çarpan yenilik, eserin alışlagelmiş dört kısım yerine tek devasa kısımdan oluşmasıdır. Dahası, kuartet partitürlerinde notalar yalnızca dört porteye yazıldığı halde, Schönberg yazılımı armonik açıdan öyle karmaşık bir hale getirmiştir ki ünlü orkestra şefi Mahler bile partiyonu takip etmekte güçlük çektiğini itiraf etmiştir. Everdell İlk Modernler adlı kitabında, bir keresinde Mahler'in Schönberg'e: "Ben Wagner'in en zor partitürlerini icra ettim, hatta kendim otuz veya otuzdan fazla porteli partitürler yazdım, şimdi ise karşımda topu topu dört porteli bir partitür var ve ben bunu okuyamıyorum." Diye serzenişte bulunduğunu belirtir (Everdell, 2012:436). Ancak ne dinleyicinin rahatsızlığı, ne müzisyenlerin zorlanmaları Schönberg'i bu yeni müzik dilini kullanmaktan alıkoymaz.

Tonalitenin sınırlarını zorlamaya başlayan Schönberg, seslendirildiğinde büyük bir skandala neden olan ve müzik çevrelerinin ağır eleştirilerine hedef olan 1906 tarihli "Bir Numaralı Oda Senfonisi" nin hemen ardından, aynı tarzda olan ikinci eserini yazmaya başlar ve yazarken büyük keyif aldığından bahsederek "artık her şeyin o denli kolay ve akla yakın hale geldiğini fark ettiğini ve bestelemeye tümüyle kendine özgü bir üsluba ulaştığını" belirtir (Schoenberg, 1950: 159).

“İki Numaralı Oda Senfonisi” nin bestelenmesi ise otuz yıldan fazla bir süre sürer. İlk iki kısım besteledikten sonra Schönberg, Alman şair Stefan George’un şiirleriyle karşılaşır, onlardan çok etkilenip eserin bestelenmesine ara verir ve bu şiirleri bestelemeye başlar. 1908’e kadar on iki şiir besteler ve bunlardan üç kompozisyon çıkarır. Bunlar; “Zwei Lieder, Op. 14”, “Das Buch der hanganden Garten, Op. 15” ve “İki Numaralı Yaylı Kuarteti, Op. 10” dur. Bunlardan sonuncusu çığır açıcı nitelikte farklıdır. Bu eser, Batı müziğinde ilk kez şarkı sözü ve soprano için yazılmış ilk yaylı kuartetidir. Eserin tonu Fa diyez minördür. Ancak her ne kadar bir tona sahipse de, bu şarkılar Schönberg’i tona karşı, kromatizmin de ötesinde daha radikal bir tavra iter ve tonalite kaygısını tamamen bir kenara atmasına sebep olur (Everdell, 2012: 437).

“Ne gariptir ki bu şarkılar (İki Numaralı Yaylı Kuarteti), hiç beklemediğim bir biçimde, daha önce yazdığım her şeyden oldukça farklı bir üslupta olmuşlardı. Bu, o tarihten beri ‘atonalite’ denen üsluba doğru atılmış bir adımdı... Yeni sesler çıkarılmaya başlanmış, yeni bir melodi anlayışı doğmuş, duyguları ve mizaçları müziğe dökmek konusunda yeni bir yaklaşım keşfedilmişti.” (Schoenberg, 1975: 49-50)

İlk kez 1908’de notaları ton bağımlılığından çıkarmakla Schönberg, Klasik Batı Müziğinde parçaların bütünle olan ilişkisini tümüyle yeniden irdeleyen ve geçişlerde kullanılan malzemenin bu ilişkideki yerini yeniden tayin eden bir tutuma ilham kaynaklığı etmiştir. Daha sonra kendisi bunu şöyle dile getirmiştir:

“İki Numaralı Yaylı Çalgılar Kuartetimde, bir bölümlük biçemi terk edip dört bölümlüye geçmekle, o devrin kısa kompozisyonlar yazan ilk bestecisi oldum. Bundan hemen sonra, aşırı kısa biçimler kullandım. Bu tarz üzerinde fazla oyalanmadıysam da, bu bana iki şey öğretti: ilki, fikirleri veciz bir biçimde ifade etme gereği idi, bunların biçimle ilgili bir mantığın devamı olması şart değildi, ikincisi, bu fikirleri, biçemin gerektirdiği bağlantılara başvurmadan, öylesine yan yana sıralamaktı.” (Schoenberg, 1975: 78)

Schönberg bu eserin ilk iki bölümünü Mahler’in Viyana Operası’na istifasını verdiği kış yazıp bitirir. Öğrencisi Anton Webern ve kayınbiraderi Zemlinsky ile birlikte bu büyük sanatçıyı ve en büyük destekçisini New York’a uğurlar. Everdell bu durumun Schönberg’i derinden etkilediğinden bahseder. Müzik dünyasında onu anlayan tek usta artık yanında değildir. Yazara göre, o dönemde müziği için büyük mücadele vermekte olan Schönberg için işler biraz daha zorlaşır. Ancak Schönberg yoluna devam eder. İkinci Yaylı Kuarteti’nin bestelenmesi için işinin başına geri döndüğünde eserin dördüncü bölümü için Stefan George’un “Entrückung” isimli şiirinin bestesi üzerine çalışmaktadır.

Fa minör tonla başladığı eserinde altı diyezi değiştirme işaretlerinin dışında bırakır. Sonra Do majörün yazılacağı boş porteye, çellonun en kalın perdesinden başlayıp kemanın en tiz perdesine kadar çıkan ve hepsi 'tesadüfi' diyez ve bemoller olan, 16. ve 32. piyanissimo notalarını ve bunların partitürlerini yazar. 21. Ölçüye gelindiğinde ve artık dinleyicinin ton duygusunu temellendireceği hiçbir ipucu kalmadığında, George'un şiirinin ilk dizesiyle soprano devreye girer (Everdell, 2012: 438).

Schönberg'in tonaliteyi askıya alan cesur müziği için neden bu şiiri seçtiği sanki şiirin sözlerinde gizlidir:

"Karanlık yüzlerden bana doğru üflenen
Başka gezegenlerin esintisini duyuyorum içimde
Gitgide daha samimi, gitgide daha yakın

Eriyip gitmişim notaların içinde, dolaşıyorum, dokunuyorum
Yersiz teşekkürler, alışılmamış övgüler sunuyorum
Elimde değil, o büyük nefese

Kutsal ateşin bir kıvılcımıyım sadece
Kutsal sesin bir mırıltısıyım sadece" (Everdell, 2012: 439)

Schönberg'in "Bir İnsan Nasıl Yalnızlaşır?" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, 1908'de eserin Viyana'daki prömiyerinde skandal yaşanır. Dinleyici tonalitenin yıkılışını sessizce kabul etmez. 21 Aralık akşamı Rose Kuartet eseri icra etmeye başladığında Bösendorf Saal sessizliğe bürünür. Homurtular, yuhalamalar, ısıklar başlar. İkinci bölümde, "Ah benim canım Augustin'im her şey bitti." (Schoenberg, 1975: 48) repliğine gelindiğinde yüzlerde Schönberg'in beklediği tebessümlerin yerine salonda kahkahalar duyulur. McDonald'ın kitabında yazdıklarına göre olaylar şu şekilde devam eder; tam o sırada müzik eleştirmeni Karpath ayağa kalkar ve "Yeter artık, durdurun şunu!" diye bağırır. Buna karşılık diğer bir müzik eleştirmeni olan Specht, "Sessiz olun, siz de çalmaya devam edin" diye karşılık verir. Destekçiler ve muhalifler, spor karşılaşmalarındaki taraftarlar gibi ikiye ayrılırlar. Ertesi günün gazeteleri ağır manşetler atarlar. Gazetelerden biri "Bösendorf Saal'da Skandal" diyerek olayı duyururken, bir diğerinin yazarı Schönberg'i "müzikte ayrılıkçı hareketin morötesi ışını" diyerek nitelendirir. Yeni Viyana Günlük Haber gazetesi, eleştiri yazısını suç haberlerini duyurduğu sayfadan verir ve Schönberg'in daha önceki eserleriyle de toplumda rahatsızlık yarattığını, fakat hiçbir zaman dünkü kadar ileri gitmediğini, sonucun kedi

ciyaklamasından farksız olduğunu söyler. Yeni Viyana Akşam Gazetesi ise doğrudan doğruya tonalite sorununa şu satırlarla vurgu yapar:

“Nihayet, tanımak için sabırsızlandığımız besteci Arnold Schoenberg’i dinledik ve bu beyefendinin, sözde Fa diyez minör, Yaylı Sazlar Kuarteti’yle ağızımızın payını aldık... Besteciye saygısızlık olmasın diye, kendisinin tona karşı sağır ve müzikal açıdan cezai ehliyete haiz olmadığını söylemekle yetineceğiz... aksi taktirde, Sağlık Bakanlığı’nın Yaylı Sazlar Kuarteti’ni toplumsal bir rezalet olarak ilan etmesi ve bestecisi aleyhine dava açması gerekecektir.” (McDonald, 2008: 1-2)

Bütün bu ağır eleştirilerin hedefi olmak şüphesiz bestecinin sanat kariyerinde derin etkiler bırakır. O zamana dek müzikte denenmemiş yollara girmek ve müziğe, sanat çevrelerince desteklenmeyi bırakın hoşgörüle bile karşılanmayan yenilikler getirmek Schönberg için zorlu bir hayatın kapılarını açmıştır. Ancak Schönberg güçlü, inatçı ve öncü bir karaktere sahiptir. Bütün zorluklara ve dışlanmalara rağmen yolundan dönmez, sanatını anlatmaya devam eder. Modernizmin ve modern müziğin ünlü düşünürlerinden Adorno, Schönberg’in bütün zorluklarla baş edebilen dehasını “Schönberg’in müziğinde o kadar büyük bir zeka yatırımı, o kadar geniş bir kombinasyon kapasitesi vardı ki, onu anlamaya gücü yetmeyenler kendi yetersizliklerinin suçunu Schönberg’in bestelerine atıyorlardı.” (Ekici, 2004:142) sözleriyle dile getirir.

Yapıtları Viyana’da büyük tartışmalara sebep olsa da Schönberg hiçbir zaman bir çığır açtığını düşünmez. Ona göre içinde yetiştiği, öğrendiği bir müzik geleneği vardır ve doğal olan kendisinin bu geleneği geliştirip değiştirmesidir. Müziğine ilişkin tüm tartışmalara rağmen, o kendisini, müziğin sorgulanmaz kalıplarına başkaldıran bir yenilikçi değil, Rönesans’tan beri kırılmadan süre gelen bir müzik geleneğinin mirasçısı olarak görür. Bu savını, öncelikle Bach ve Mozart’tan, ikinci olarak da Beethoven ve Brahms’tan çok şey öğrendiğine bağlar. Elbette bu etki sadece dört önemli isimle sınırlı değildir. Örneğin Wagner, müziğinde büyük etkileşimler yaşadığı bir diğer müzisyendir. Hatta Wagner’in Viyanalı öğrencisi Bruckner’den de esinlenir. Schönberg’e göre en başından beri yani beste yapmaya başladığından beri, kullandığı üslup ve yol bir kesinti veya kopukluğa uğramamıştır. Ona göre aradaki tek fark eskiye kıyasla o an işini daha iyi yapması ve eserlerinin daha yoğun ve olgunlaşmış oluşudur (Schoenberg, 1975: 173).

Schönberg’in müzik mirasıyla ilgili bu muhafazakâr tutumu sadece bestelerinde değil, eğitimciliğinde de aynı tutarlılıkla sürer. Öğrencilerinin klasik stilde çalışmaya devam etmeleri konusunda oldukça ısrarlı davranır. Örneğin, öğrencilerinden besteci

Hans Eisler, eğitimleri sırasında Schönberg'in 'modern' besteler yapmalarına izin vermediğinden, hatta kontrpuan ve kompozisyon ödevlerini klasik stilde yapmak zorunda olduklarından söz eder (Eisler, 2006: 22). Bunu destekler biçimde, müzikolog Finkelstein da Schönberg'in o zamana dek yapılan müzikten farklı, eskinin yerine yeniyi koyan bir müzik yapmadığını, aksine o zamana dek yapılmış müziğin geleneği zorlayan dilinin üzerine giderek onu geliştirip zenginleştirdiğini dile getirir. Yazara göre Schönberg'in atonalitesi, müziğin geleceği yönünde atılmış bir adım değil, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms ve Wagner'in müziklerinde en derin huzursuzluk anlarını dile getirmiş oldukları öğelerin sonuna kadar ve tek yanlı biçimde geliştirilmesidir (Finkelstein, 1995:283).

Hızla gelişen müziğinde melodi olmadığı konusunda suçlanan Schönberg, ömrünün sonuna kadar ve tekrar tekrar, her eserinin temelinde yatan ana temalara ve fikirlere dikkat çekmeye çalışır, olmadığı iddia edilen melodilerin nerede olduğunu açıkça işaret eder. Çünkü Schönberg için kendini ve müziğini ifade edebilmek, sanatını yaratması yolunda birincil amaçtır. Bu nedenle 'anlaşılmaz' olmakla suçlanmak Schönberg için ona yapılmış bir haksızlıktır. Geniş dinleyici kitlelerine ulaşmayı bir hedef olarak belirlemez. Ancak, Schönberg'in sanat için edindiği amaç; daha ileriye gitme ve gelişme isteğinden güç alarak müzik tarihi içinde iz bırakmaktır. Bu amacın da işaret ettiği gibi, Schönberg'in modernist bir yaklaşıma sahip olduğu açıkça görülür. Müziğinin "atonal", yani tonsuz ve notasız değil, 'pantonal' yani tüm notaları ve tonları kullanan bir müzik olduğunda direnir. Bu direniş zamanla bir ekole dönüşür ve onun sanatında dönemsel bir kimlik olur. O güne dek uyuma alışmış kulakların uyumsuzluklar karşısında dikkatlerinin ne denli çabuk dağıldığını görerek büyük hüsrana kapılan Schönberg, zengin ve karmaşık armonisini her zaman savunur ve sonunda armoni kuramında bugüne dek gelmiş kalıcı bir anlayışı inşa eder. Tondan veya müzikal mantığın hiçbir kuralından nefret etmediğini özellikle belirtir. Ancak gelişen varyasyon tekniğiyle, müzikte tekrar olgusundan neredeyse tümüyle kurtulmuş olmasından da gurur duyar.

2.2.2. Atonalite / Pantonalite Dönemi ve Ekspresyonizm (1908-1920)

Schönberg 1908 ile 1914 yılları arasında tamamı ton dışı olan on dört eser besteler. Tonal armoninin olanakları dışında bir yolla müzik yapmaya başlar. Sachs'a göre Schönberg'in müziğinde bu dönemde ezgi çarpıtılmış, yoğrulmuş, biçim-dışı olmanın son noktasına getirilmiştir. Uyumlu, uyumsuz armoniler seslerin salt rastlaşmasından ortaya çıkar olmuştur (Sachs, 1965: 243). McDonald ise Schönberg olgunlaştıkça armonisinin zenginleşip karmaşıklaştığını belirtir. Hatta kontrpuanı çok seven Schönberg'in zaman zaman sırf zevk için zor kanonlar yazdığını söyler. McDonald bir başka saptamasında, Schönberg'in 1908'den sonra Batı müziğinden perde değiştirme işaretleri ve gam kalıplarını atarak meşhur olmasına rağmen Re gamının, bestelerinin birçoğuna girdiğini ve bir ömür boyu sürmüş olan Re minör gamı saplantısı olduğunu vurgular (McDonald, 2008: 90). Schönberg'in 1909 yılında bestelediği yapıtlarda, özellikle Op. 17 Erwartung Operası'nda motifsel ilişkilerden giderek koştuğu görülür. Bu konuyu ayrıntılı bir biçimde ele alan Boran, bestecinin bu yapıtlarının yalnız atonal olmakla kalmayıp atematik bir karakter de içerdiğini belirtir (Boran, 2004:166).

Schönberg'in yapıtlarında tonalitenin bağlarından kurtulmaya başladığı 1908 yılından itibaren bestecinin temel sorunu, onun yerine ne koyacağı sorusuna verilecek yanıtın bulunması olur. Bu sancılı süreçte besteci, alternatif olabilecek başka bir tekniği yedekte tutmadan, salt müzik fikirleriyle adeta elle tutulur halde net olarak ortaya konmuş yapıtlar üretir.

Nemutlu'ya göre, bu yapıtları güçlü ve etkili kılan, bu bocalamanın ardında pırıl pırıl görünen fikirler ve onların dolaysız ifadesidir. Yazar, Schönberg'in Albert Giraud'nun 21 şiirinden hareketle bestelediği "Pierrot Lunaire"i (1912) bu dönemin son yapıtı olarak niteler. Ona göre Pierrot Lunaire, artık kromatik denemeyecek kadar ileri derecede kromatik, gerçek anlamda çoksesli, biçim öğelerinin büyük bir altyapının parçaları olarak değil, salt kendileri adına var olduğu, insan sesinin yarı ezgisel tonlamalarla kullanıldığı, konuşmayla şarkı söylemenin iç içe geçtiği tuhaf bir müzik yazısıdır. Yazara göre Schönberg bu müziğe, insanda nedensiz bir hayranlık uyandıran mevcut estetiğin, sürdürülebilir bir üretimi işaret etmediğini görüp kavrayarak ulaşmıştır (Nemutlu, 2004:185).

Söylemi doktriner bir keskinlik kazandıktan sonra tekrar olgusunu müzikten çıkarmaya çalışan Schönberg, Pierrot Lunaire'de motiflerinin hiyerarşik bir güç kazanmasını sağlamak üzere onları sık sık tekrar etme yoluna başvurmuştur.

Nemutlu'ya göre, tekrarlama olgusu bir motifin müziğin dokusuna tutunabilmesine, o dokuyla uyuşmasına çok önemli katkı getiren bir olanaktır. Schönberg tekrarlama olgusunu kullanır, çünkü Pierrot'daki müzik dili bunu sağlayacak bir tonal kurgudan mahrumdur. Anlatıcının şarkı söylemeyişi (Rezitation), çizgisini bir konuşma ezgisiyle (Sprechmelodie) sınırlı tutması, sözcüklerin deforme olmasına ve müziğin içinde yitip gitmesine engel olur ve anlamı dışarıda bırakmamıza bir an olsun izin vermez. İnsan sesini artık bir enstrüman olarak işitme olanağı kalmaz. O insan sesi artık 'anlamın sesi'ne dönüşür. Motifler tekrar edilir ama değiştirilerek, dönüştürülerek. Müzik önekler, sonekler alır, başka sesler üzerine giydirilir, zaman zaman ezgisel ya da ritmik özelliklerini önemli oranda kaybeder. Ama tanınılırlıklarını asla yitirmezler. Kurgunun ayakta kalması buna bağlıdır. Müziğin en önemli yardımcısı ise metindir. Metnin bütünlüğü, akışı, seyri, öteden beri müziğin kurgusunun en büyük yardımcısıdır. Pierrot'da ses partisinin ezgisel niteliklerinin sprechstimme (konuşma sesi) tekniğiyle gizlenmesi, geriye itilmesi, metnin belirleyiciliğini artırır, sözü kurgunun bir numaralı kılavuzu kılar (Nemutlu, 2004:186).

Schloezer'e göre de Pierrot Lunaire'in müzik araçlarının yeniliği ve ekspresyonist estetik içinde tümüyle itici bir tavra sahip olan ifade gücü üst düzeydedir. Ona göre Pierrot Lunaire müziksel olarak, bir bütün olarak müziğin dışında olan bir grup fikrini, bir kavramı gerçekleştirir. Schloezer'e göre bu eserinde Schönberg, Mahler'in ve daha uzak olsa da Brahms'ın özelliklerinden bir kısmını korumakla birlikte özünde, Tristanesk¹ ve romantik bir Wagnerci ruh taşımaktadır (Messing, 2004:146).

Ancak, Schönberg'in çağının en radikal bestecilerinden olduğunu kanıtlarcasına, Schloezer'e tamamen zıt düşüncelerin başka eleştirmenler tarafından dile getirildiği görülmektedir. Bunlardan en önemlisi dönemin bir diğer büyük bestecisi olan Igor Stravinsky ile Schönberg arasında yapılan karşılaştırmalara dayanır. 20. Yüzyıl müziğinde Schönberg kadar radikal olmasa da büyük değişimler yaratan bir besteleme stiline sahip olan ve Neo-Klasik akımın öncüsü kabul edilen Stravinsky, 1936 yılında bir gazeteyle verdiği röportajda, Schönberg'i bir sanatçıdan çok kimyacıya benzettiğini söyler. Schönberg'in müziğini sanatsal zevkten yoksun bulan Stravinsky, Schönberg'in ancak araştırmalarıyla gösterdiği çabaya saygı duyduğunu ifade eder. Buna karşı Schönberg ise Stravinsky'nin derdinin sadece dinleyicileri tatmin etmek olduğunu, daha

¹ Tristan, Wagner'in Tristan und Isolde (1865) isimli operasındaki başkarakterin ismidir. Tristan und Isolde'nin müziğine benzetilme yoluyla, tonal belirsizlik ve yoğun kromatizm içeren müzikleri tarif etmek için bu tanım kullanılır.

çok alkış almasının daha üstün bir müzik yaptığı anlamına gelmediğini belirtir. Schönberg'e göre o kanser için tedavi ararken, Stravinsky kravattı icat etmekten daha önemli bir şey yapmamaktadır (Gann, 2006: 176). Schönberg'in bu açıklamaları birçok Stravinsky hayranının keyfini kaçıır. Örneğin, büyük bir Stravinsky hayranı olan eleştirmen Jean Bloch, Schönberg'den nefret ettiğini, hatta ülkesinin bütün müzisyenlerinin kalplerini bu tür sanata kapatmasını dilediğini söyler. Ona göre Pierrot Lunaire, dekadan² romantizmdir, okyanus zannedilmek isteyen bir denizdir. Flüt ve klarinetin birlikte yükselişi altındaki dur durak bilmeyen zıplama ve geri dönüşlerle dolu maymun-benzeri bir hitap şekli, kuartet ve piyano arasında yayılan nota yumakları ile bir aradadır. Bu müzik meşum, huzursuz edici ve iğrençtir (Messing, 2004:152). Tüm bu tartışmalar, karşılıklı söz düelloları sürerken Schönberg pantonalite tekniğini daha da geliştirerek kullanmayı sürdürür.

Schönberg 1908'den yaklaşık 1916'ya dek süren dönemde On İki Ton Sistemi'ne uzanacak olan dizisel müziğin kesin kurallarına dönmeden önce uyumsuz seslerin ve akorların kullanımına çoktan girişmiştir. Bu özgürlük genellikle atonalite denen fakat Schönberg'in bunun yerine politonalite ya da pantonalite dediği bir akımı getirmektedir. Schönberg, tonlar, sesler arasında kavranması güç de olsa mutlaka bir ilişki olduğunu söylemekte, bu yüzden atonal terimini doğru bulmamaktadır (Richard,1991:261).

Müzikolog Finkelstein Schönberg'in müziğinde toplumsal mirastan alınmış melodilerin yerini bir notadan öbürüne sıçramaların aldığını; kromatizmin ve sürekli tonalite değişiminin olduğunu, müziğin başladığı ve geri döndüğü ana tonalite duygusunun tümüyle bir yana bırakıldığı bir sisteme dönüştüğünü ileri sürer. Ona göre bu müzikte, rasyonaliteyi yansıtan örgün bir yapı olarak, ya da bestecinin gerçek yaşam içinde bulunduğu düzen anlamındaki biçim çöker. Bu müziğin kâğıt üzerinde tüm karmaşık tasarımlarına karşın, dinleyicinin işittiği şey, yalnızca, kimi zaman yakıcı çığlıklar haline gelen 'anlar'dan oluşan bir ardışımdır (Finkelstein, 1995: 283). Öğrencisi olan Hans Eisler, Schönberg'in o yıllarda yarattığı etkinin anlamını şöyle açıklamaktadır:

"Kendini anlatmak istiyordu ve bu isteğe daha önce bilinen hiçbir araç-gereç, hiçbir klişe ile engel olunmamalıydı. Müzik tarihinde eşine pek az rastlanan kişisel, öznel bir müzikti

² Dekadan, (d caden) 'd şk nleŐmiŐ' anlamına gelen Fransızca kelime. 19. yüzyıl sonlarında Fransa 'da nat ralistlere karşı ortaya çıkan sembolizm akımına öncülük eden sanatçılara, edebiyatı soysuzlaŐtırdıkları ima edilerek verilen isim. Akım o zamana kadar gelen edebiyat geleneklerini yıkmaya yoluna giderek, toplumsal ve sanatsal düzenin dışına çıkmayı planlamıŐtır. İmgeye karşı aşırı neredeyse hastalık derecesindeki duyarlılığa sahip dekadanalr, daha önce görülmemiş imgeler oluŐturarak bu imgeleri karŐılayacak sözcükler bulmuŐlardır.

bu... Ses yığınları kendi başlarına belki çok yeni değildi. Çevirmeleriyle yedili ve dokuzlu akorlar, üçlü akorlar, tam ton akorları ve karışık biçimlerdeki öteki akorlar... Yenilik burada uyuşumsuzluğun artık çözülmemesiydi. Müzik tarihi, uyuşumsuzluklar tarihidir. Yüzlerce yıldan beri uyuşumsuzlukları çözümleriyle birlikte izlemeye alışık olan kulaklar, birden çözümleri olmayan uyuşumsuzluklarla karşılaştılar. Schönberg, çözümleri kullanmayan uyuşumsuzlukları getiren ilk bestecedir.” (Eisler, 2006:32)

Brecht'in oyunları için müzikler bestelemiş, “Müzikte Diyalektik Materyalizm” adlı bir çalışma grubu kurmuş olan Eisler, Marksist yaklaşıma sahip bir bestecedir. Diyalektik Materyalizmin³ çerçevesinden bakan Eisler'e göre sanat, çağının çelişkilerinden, sosyal adaletsizlikten ve modern insanın içine düştüğü acı dolu çaresizlikten ayrı düşünülemez. Bu yüzden Eisler'e göre Schönberg, çağının insanının dehşetini çok önceden hissetmiş bir dâhidir. Ona göre Schönberg, Auschwitz'in gaz odalarının, Dachau toplama kamplarının, faşizmin çizmesi altındaki küçük adamın lirikçisidir. Dünya henüz güvenli görünürken Schönberg'in bunu dile getirmesi onun içgüdüünün ve dehasının kanıtıdır. Schönberg klişeleri aşağılamıştır ve içinde doğduğu toplum düzenini süslemeye ve şirin göstermeye kalkmamıştır. Kendi döneminde kendi sınıfının suratına ayna tutmuştur. O aynaya bakanın gördüğü, hiç de güzel şeyler değildir.

Gerçekten de Schönberg'in anlatmaya çalıştığı şey, artık sonunda bir çözüme ulaşmayan modern yaşamın sancılarının onun müziğinde duyuludur. Dünya hızla değişmektedir ve insan kendi varoluşunun sancısını gittikçe daha da ağır bir şekilde hissetmeye başlamıştır. Schönberg'in içe dönen aykırı müziği, bu gerçekliğin farkına varmış bir zekânın ürünüdür.

Eisler, Schönberg'in en önemli dönemini orta dönemi olan pantonal yılları olarak görür. Bu dönemin önde gelen karakteristiği artık disonansların ağır basması değil; daha ziyade geleneksel dilin çözülmesi; simetrik olmayan, tematik olmayan müzik, hızlı kontrastlar ve müziksel oluşumların renkliliğidir. Ona göre Schönberg'in atonal dönemi keyfi bir tutum değildir, 19. Yüzyılın müzik deneyimlerinden doğmuştur. Onun devamıdır. Schönberg'in de hep üzerinde durduğu gibi, o, yeni müzik yapmaya geleneksel yoldan varmıştır.

İnsanların evlerinde Brahms çalıp dinlediği dönemde Schönberg farkında olmadan akademik ve entelektüel kesime yönelmiştir. Schönberg'in geldiği çevre, Viyana orta sınıfının, avukatların, doktorların, mühendislerin evlerinde iyi icra edilen oda müziği

³ Diyalektik Materyalizm: Marksist felsefenin adlandırılma biçimi ya da Marksizmin felsefi öğretisi.

bilgisi ve kültürüne sahip çevredir. O nedenle Schönberg'in dinleyicileri de onlardır ve yok olana dek bu kültürlü orta sınıf onun dinleyicisi olur. Ona göre dinleyici dinleyicidir ve zaten o da sınıf kültürü üzerine pek düşünmez. Oysa Schönberg'in müziği, burjuvazinin mutlu saatlerinde, huzuru, tanıdıklık hissini ve yeniden görüşme keyfini, Pazar tatili havasını imkânsızlaştırır. Schönberg dinleyicisine öyle üst düzeyde yüklenir ki, müziği notadan izleyerek dinleme geleneğine olanak vermediği için bir bakıma burjuva konser salonlarının ortadan kalkmasına neden olur. Geniş kitleleri etkileme işini eğlenceli operetlerin bestecisi Lehar'a ve büyük dramatik operaların bestecisi Puccini'ye bırakır. (Eisler, 2006:50-52).

Schönberg'in atonal stilini geliştirdiği yıllar güzel sanatlar alanında Ekspresyonist akımın geliştiği yıllardır ve Viyana bu gelişmelerin en önemli merkezlerinden biridir. Gerçeklerin içsel öğelerinin dışa vurulması gerektiğini savunan ekspresyonist ressamın geleneksel figür kullanımını terk ederek soyut figür düşüncesine yönelmişlerdir. Schönberg'in atonal ve atematik yapıtları da aşağı yukarı aynı döneme denk gelir (Boran, 2004: 166). Bu dönemde Schönberg'in müziğini Ekspresyonist akım içinde değerlendiren Richard'a göre, 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 (Richard, 1991:246). Bu dönemde Ekspresyonizmin asıl alanı olan resimde Kandinsky de soyut resmin öncüsü olmuştur. Bu basamağı aşış aynı zamanda modern sanatın doğuşunu da işaret eder. 1. Bölümde üzerinde durulduğu gibi, Kandinsky ile Schönberg arasında yakın bir dostluk ve derin bir fikir birliği vardır. Kandinsky Schönberg'i Der Blau Reiter⁴ etkinliklerine çağırır, hareketin sergilerinde Schönberg'in resimleri de sergilenir. Hareketin 1912 yılındaki yıllığında Schönberg'in müzik üzerine bir yazısı yayımlanır. Aynı zamanda her iki sanatçı da kuramsal eserlerini 1911'de yazmışlardır. Bunlar Schönberg'in "Armoni Bilgisi" ve Kandinsky'nin "Sanatta Ruhsallık Üzerine" isimli eserleridir. Her ikisi de sanat yapıtının tek bir yasaya, içsel zorunluluk yasasına uyduğunu düşünürler. Yapıtın bütünlüğü, bu içsel zorunluluk yasasıyla yapıtın bütünlüğü sağlanabilir. Onlara göre sanat eseri, onu yaratanın içindeki derin gerçeği haykırmalıdır.

Ekspresyonizmin müzikte, resimde ve edebiyatta beraber yürüttüğü yakın ilişki başka eserlerle de karşımıza çıkar. Örneğin, Alban Berg "Lulu" adlı operasını dramatik

⁴ Der Blau Reiter; Almanca'da Mavi Atlı anlamına gelen, Vassily Kandinsky ve Franz Marc'ın 1911'de Almanya'nın Münih şehrinde kurduğu ressamın birliği.

Ekspresyonizmin öncülerinden biri olan Wedekind'in bir metni üzerine kurmuştur. Besteci Paul Hindemith'in 1921'de ressam Kokoschka'nın "Katil ve Kadınların Umudu" adlı eseri ve 1922'de ressam Stramm'ın "Sancta Susanna" adlı eseri için yaptığı besteler ile besteci Kurt Weill tarafından 1924'de ressam Goll'un "Kraliyet Sarayı" ve 1926'da ressam Kaiser'in "Protagonist" adlı eserleri üzerine müzik çalışmaları da diğer örneklerdir. Ernst Krenek de Kokoschka'nın "Orpheus ve Eurydike"sini opera olarak müziklendirmiştir (Richard, 1991:248).

Bazı yazarlara göre müzikteki Ekspresyonizm, Ekspresyonizmin abartılmış biçimidir; bazılarına göre ise programlı 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. 1910-1925 yılları arasında müzisyenlerin hiçbirisi Ekspresyonist olduğunu söylememiştir. Sadece biri, Vladimir Vogel, piyano için yazdığı parçalara bu başlığı koymuştur. Ancak 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 haykırıdır. 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).

Bütün bu bilgilerin ışığında denilebilir ki; Schönberg'in tonal müziğin hâkimiyetinden tamamen çıkan stilini, yıllardır kabul edilmiş ve kemikleşmiş bir sanat

anlayışına sahip olan dinleyiciye ulaştırabilmesinin oldukça zorlaştığı döneminde o, etrafındaki pek az sanatçının yüzleştiği şartlarla karşı karşıya kalmıştır. Dinleyiciye ulaşmanın imkânsızlaşmaya yakın hale geldiği bu dönemde, aslında iki neden öne çıkar. Birincisi, Schönberg'in, Mahler'in ve diğer önde gelen sanatçıların desteğinden yoksun kalıp, somut anlamda müziğini sunacak maddi olanaklara ulaşamamasıdır. Müzisyenlere, konser salonlarına, hakkında yapılmış tarafsız yorumların yer aldığı gazetelere hep büyük mücadelelerle ulaşır. İkincisi ise Schönberg'in müziğinin hitap edebileceği rafine kulakların eksikliğidir. Kendini ve sanatını anlatabilmek için büyük uğraşlar veren Schönberg'in çağının çok ötesindeki sanatı, kendine eşit düzeyde dinleyiciler bulamaz. Bu iki ana sebep, onu dinleyiciden, yani sanatını alımlayanlardan uzaklaştırır, bu da Schönberg'in sürekli olarak kendini ifade etme, müziğini anlatma yoluna gitmesine sebep olur.

Schönberg'in 1912 yılında çıkan "Der Blaue Reiter" yıllığında yer alan yazısının içinde geçen ifadeler, işte böyle bir ortamın ve psikolojinin etkisi altında kaleme alınmıştır. Schönberg'i eleştirenlerin birçoğuna cevap veren metinlerden sadece biri olan bu yazıda, onun müziğini anlamsız ve çirkin bulanlara açıklamalar vardır (Schönberg, 1950: 1-6). Schönberg'e göre, bir imgeyi veya görseli anlatmayan müziğin anlaşılmaz veya değersiz bulunması oldukça yaygın, yanlış ve avam bir varsayımdır. Çünkü sanatsal ürünün düzeyi ne denli yüksek olursa olsun, kendini ifade etme gücü, alımlayan objenin, yani dinleyicinin vasatın altındaki entelektüel düzeyiyle sınırlıdır. Dinleyici, müzikten alışılmış bir güzellik veya şiirsel bir tad almadıkça onu anlam ve beğeni evreninin dışında bırakır. Bu yüzden, dünyanın özünü filozofça kendi içinden çıkarıp bunu insanların anlayabileceği bir dille ifade etmeye çalışan bestecinin kendisine bile anlatamadığı bir neden-sonuç ilişkisini, dinleyiciye ulaştırması çok zordur. Schönberg böyle bir fikre olan inancıyla müzikte ilerlemeye devam eder. Anlaşılacak için çabalar fakat asla anlaşılacak için beste yapmaz.

2.2.3. On İki Ton Dönemi ve Yeni Müzik Düşüncesi (1920 Sonrası)

Müzikteki tecrübesini demlenmeye bırakıp, söz yerindeyse yepyeni bir sistemin zihinsel hazırlığına girişen Schönberg, 1914'den 1923 yılına kadar beste yapmayı bırakıp kendini resim yapmaya ve müzik teorisi çalışmalarına vererek armonik anlayışını ortaya koyduğu kitaplar yazmaya adar. 1923 yılıyla beraber bir süredir üzerinde çalıştığı yöntem araştırmaları sonucunda ton-dışı müziğin kurallara bağlanabileceğini göstererek On İki Ton Sistemi olarak adlandırdığı kurallar dizgesini getirir. 1923 yılında bestelediği "Piyano için Beş Parça, Op. 23" adlı eserinin beşinci parçası On İki Ton Sistemiyle yazılmış ilk eseri olarak kabul edilir. Tamamını On İki Ton Sisteminde yazdığı ilk eser ise "Piyano Süiti, Op. 25" dir.

Say, On İki Ton Sistemini; her biri bağımsız ve eşit değerde sayılan ve ton-dışı müzikte kullanılma olanağı bulunan 12 sesin, bestecinin isteğine uygun şekilde sıralanması ve böylece 12 seslik bir dizinin saptanması olarak tanımlar (Say, 1987: 327). Bu diziyi besteci ister yatay biçimde (ezgi ve tartım), ister dikey olarak (uyum) kullanabilir. Önemli özelliklerden biri dizideki bir ses duyulduktan sonra kalan 11 ses duyulmadan o sesin tekrarlanmamasıdır. Mimaroğlu ise 12 notalık dizinin geriden tekrarlanabileceğini belirtir (Mimaroğlu, 2006: 148). Yani, her bir notanın bir diğeriyle olan aralığını ters çevirerek yeni bir dizi kurabilir ve diziyi de sondan başlayarak bir kere daha dizebilir. Böylece her bir dizinin dört ayrı görünüşü ortaya çıkar. Mimaroğlu bu görünüşleri şöyle sıralar: 1- Ana dizi 2- Ana dizinin sondan başa dizilimi 3- Ana dizinin çevrilmiş durumu 4- Çevrilmiş dizinin sondan başa dizilmiş durumu

Yukarıda belirtilen özelliklerinden de anlaşılacağı gibi, On İki Ton Sistemi bir dizi temel prensip üzerine kuruludur. İlk adım olarak besteci, yapıtında kullanmak üzere, 12 kromatik sesi içeren bir dizi oluşturur. Bu dizideki sesler bestecinin belirlediği sıralama ile dizilir. İşte yapıtın ana malzemesini asıl ya da orijinal olarak adlandırılan bu dizi oluşturur. Orijinal dizi tersten, yani sağdan sola doğru okunduğunda ikinci bir dizi elde edilmiş olur. Dizinin tersten okunmuş biçimine Retrograde adı verilir. Dizinin üçüncü versiyonunu oluşturmak için bu dizinin aynasının oluşturulması gerekir. Bu da, bütün ses aralıklarının ters çevrilmesiyle elde edilir. Örneğin çıkıcı tam beşli (do-sol) incici tam beşli aralığına (do-fa) dönüşür. Ayna dizisinin tersten okunuşu da dördüncü bir dizinin elde edilmesini sağlar. Böylece, 12 sestem oluşan bir diziden 4 ayrı dizi türetilmiş olur ve her dizinin 12 farklı ses aktarımı yani transpozisyonu 48 farklı dizi olanağı sağlar. Elbette bu 48 dizi olanağının tümünün bir yapıt içerisinde kullanılacağı anlamına gelmez. Burada seçim bestecinin tercihine ve estetik kararına bağlıdır. On İki Ton Sisteminin 20. Yüzyıl

çoksesli Batı müziğinin en önemli kırılma noktalarından biri olduğunu belirten Boran, bu kırılma noktasının, 19. Yüzyılın son 10 yılı içerisinde çoksesli Batı müziğinin geldiği nokta ile 20. Yüzyılın ilk çeyreğinin ardından uğradığı değişim sürecinin belirleyicisi olduğunu da vurgular (Boran, 2004: 166).

Schönberg, atonal dönemi olarak nitelendirilen orta dönemi içerisinde daha sonra On İki Ton Sistemi içerisinde de yer alacak önemli ilkeler geliştirmeye başlar. Bunlardan biri disonant yani kakışumlu seslerin birincil planda kullanılmasıdır. Bu uygulama tonal armoni etkilerinden bilinçli uzaklaşma düşüncesinin gereklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Boran bu bağlamda, disonans düşüncesinin tonal armoni bağlantıları içerisinde kullanılmayarak, serbest biçimde örgütlendiğini, bu sayede soyut hale getirildiğini belirtir (Boran, 2004: 166). Schönberg'in bu dönem eserlerinde geliştirdiği diğer ilke ise müziğin herhangi bir tonal hiyerarşiye bağlı olmamasıdır. Bu da seslerin, tonal fonksiyonların içindeki rollerine bağlı olarak değerlendirilmesi sınırlarını kaldırarak, her bir sesin diğerinden bağımsız bir antite⁵ olarak kabul edilmesini sağlar. Bu bağımsızlık, On İki Ton Sisteminde önemli rol oynayan ilkelerden bir diğeri olarak karşımıza çıkar.

Schönberg'in müziğine I. Dünya Savaşı'nın etkilerini göz önünde bulundurarak yaklaşıldığında iki duruma dikkat çekmek gerekir. Bunlardan ilki savaşa kadar olan dönemdeki serbest tonsuzluğun etkisidir. Schönberg'in savaş öncesinde ortaya çıkardığı eserlerinde genel olarak serbest tonsuzluk hâkimdir. Ancak, I. Dünya Savaşı'ndan sonra yarattığı eserlerine müzikal stilinde yeni bir değişim süreci başladığı görülür. Boran'a göre, savaş öncesi atonal döneminin 'serbest tonsuzluk' kavramı tatmin edici gelmemeye başlar. Bu nedenle besteci, 1916-1920 yılları arasında, müziğin kuramsal yapısını daha sistemli bir temele oturtma arayışlarına başlar. Schönberg, daha az sayıda eser yazdığı bu dönemde, kuramsal teorilerini geliştirme üzerine yoğunlaşır ve 1921 yılında On İki Ton Sisteminin teorisini geliştirir. Besteci, bu sistemi, daha önceleri yalnızca içgüdüsel yollarla kullandığı kromatizm anlayışını bilinçli bir kontrol sistemi içerisine yerleştirme düşüncesiyle oluşturduğunu savunur (Boran, 2004: 167). Gerçekten de bu sistem, yarım yüzyıla yakın bir süre Avrupa ve Amerika'daki müzik akımlarını etkiler. Bu nedenle On İki Ton Sisteminin önemi, sadece 20. Yüzyıl müziğinin dönüm noktalarından biri olmasıyla sınırlı değildir. Gerçek önemi, 20. Yüzyıl başına kadar kullanılmış olan tonal sistemin yerine geçecek sağlam bir sistem olmasından kaynaklanır.

⁵ Diğerlerinden bağımsız şey. Var olma, varlık.

Schönberg'in kuramsal temellerini attığı bu sistem, II. Viyana Okulu olarak adlandırılan, aralarında yakın dostları ve öğrencilerinin de bulunduğu Anton Webern, Alban Berg gibi önemli müzisyenler tarafından, kısa sürede benimsenip kullanılmaya hatta daha da geliştirilmeye başlanır. Örneğin Anton Webern, On İki Ton Sistemini daha özgün biçimde ele alıp geliştirerek bir adım öteye taşır. Webern'in On İki Ton Sistemine getirdiği yenilikler onu takip eden bestecileri de derinden etkiler. Webern'in modüler anlayışı ile birlikte On İki Ton Sistemine getirdiği diğer önemli yenilik On İki Ton dizisini daha serbest biçimde kullanması olur. Besteci, yapıtlarında bir dizinin herhangi bir modülünden herhangi bir aktarımının başka bir modülüne atlayarak 12 Ton sistemine daha serbest bir soluk getirmeyi başarır.

1950'li yıllara gelindiğinde, On İki Ton Sisteminin tüm Avrupa'da yaygın biçimde benimsendiği görülür. Boran, II. Dünya Savaşı sonrası etkin olan bestecilerin bu sistemi benimseyerek, Webern'in açtığı yoldan ilerleyip On İki Ton Sistemine yeni kuramlar getirdiklerini, böylece sistemin yeni boyutlar kazanmasına neden olduklarını belirtir. Yalnızca seslerin değil, bütün müzikal parametrelerin sistemli bir kontrol mekanizması içerisinde örgütlenme düşüncesinin de bu yıllarda geliştirildiğini anlatır. Total Seriyalizm⁶ adı verilen bu akım 1950'li yıllar boyunca özellikle Avrupalı bestecilerin odak noktası olur (Boran, 2004: 167). Bu döneme bakıldığında, Total Seriyalizm kuramlarını geliştiren besteciler olarak Olivier Messiaen, Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen karşımıza çıkar.

On İki Tonlu beste tekniğinin gelişimine katkı sağlayan müzisyenlerden biri de neredeyse hiç tanınmayan Viyanalı besteci Joseph Mathias Hauer'dir. Hauer kromatik gamın on iki notasını 'Tropen' adını verdiği bölümlere ayırır (Mimaroğlu, 2006: 146). Schönberg her ne kadar Hauer'in çalışmalarını "derin ve kendine özgü" olarak nitelendirse de Hauer'in kuramları hiçbir zaman Schönberg'inkiler kadar etkileyici olmadığı gibi besteci olarak da pek tanınmamıştır.

Müzik sosyolojisi üzerine çalışmalar yapan Wilhelm Zobl, Hauer ile Schönberg arasında karşılaştırmalar yapar. Bu enteresan karşılaştırma sonunda Schönberg'in estetik ve toplumsal bir aldatmacanın başlıca katılımcılarından olduğu sonucuna varır. Konuya Marksist bir bakışla bakan Zobl, Schönberg'in yeni yöntemiyle aslında burjuva estetiğinin tamamen çöküşünü engellemeye çalıştığını ve bu nedenle bestecinin iddia

⁶ Serializm; dizisel müzik olarak da adlandırılan ve I. Dünya Savaşı'ndan itibaren bazı eserlerde besteleme tekniği olarak ortaya çıkan akımdır. Bir dizisel kalıbın birçok kez tekrarlanmasıyla, bestenin oluşumunun bu kalıbın kayda değer bir şekilde yayılmasına dayanır.

ettiğinin tam tersine müziksel materyalin özgürleşmesinin mümkün olmadığını söyler. Buna karşın Hauer'in böyle bir iddianın peşine düşmeyerek burjuva sanatının kendi amacı için hareket ettiğini gizlemediğini belirtir. Bir başka sosyolog Boehmer'e göre ise, her açıdan toplumsal bir gerileme yaşanan bir dönemde Schönberg'in müziksel ilerleyişinin toplum içinde yankı bulamaması olağandır. Bilinç yokluğunun damgasını vurduğu bu dönemde toplumsal çürüme müziğin ilerlemesi için de uygun olamamıştır (Blomster, 2006: 512).

Schönberg'in müziğine Frankfurt Okulu'nun⁷ eleştirel bakışıyla yaklaşan Adorno, Schönberg'in On İki Ton Sistemine doğru evrilen müziğini ele alırken, Schönberg'in atonalite alanında gerçekleştirdiği gelişmelerin, çağdaş toplumun çözümlenmemiş uyumsuzlukları karşısında uzlaşmacı bir tutum takınmanın reddi anlamına geldiğini ileri sürer (Dellaloğlu, 1995: 72). Ona göre Schönberg, erken-dışavurumcu dönemindeki müziğiyle sahici olmayan uzlaşımçı bir tavırdan uzak kalmaya çalışır. Ancak gerçek bir sanatçıda görülebileceği gibi, Schönberg, kendi bilincinde de olsa, bilinçlenmemiş itkilerinin de önüne set çekmeyerek, bunlara toplumsal realitedeki uyumsuzlukları dışa vurma olanağı kazandırır. Fakat bu arada atonaliteyi ne pahasına olursa olsun tonaliteden kurtarma çabasına da girişmiş olduğu için, on iki ton dizilenmesine dayanan yeni bir düzen oluşturmuştur. Schönberg yalnızca bir besteci değil, aynı zamanda bir kuramcıdır da. Schönberg'in öğretisi kompozisyon öğretisidir. Onun yöntemi olan On İki Ton Sistemi, tüm kompozisyon boyutlarını kapsayan bütünlüyci bir yöntemdir. Adorno'ya göre, On İki Ton tekniği, resim yaparken palet üstündeki boyaların düzenlenişine benzer. Nasıl renkler henüz palette ise ve onların tuvale nasıl aktarılacağı bilinmiyorsa ve bunun için tükenmez olanaklar varsa, aynı şekilde, belirlenen on iki notadan hangi dizinin oluşturulacağı yine tükenmez olasılıklarıyla bestecinin yaratma gücüne bağlıdır. Böyle bir gelişme süreci içerisinde Schönberg'in kendi özel itkilerini, bir besteci olarak, yeniden klasik gelenekle bağlantı kurulabilecek biçimde nesnelleştirmesi, müziğin dışından bir baskının zoruyla değil, Schönberg'in erken dönemindeki müziğin diyalektik ürünü olarak gerçekleşir. Schönberg'in yaptığı, müziğin mantığı içine çekilerek, dışarıdaki toplumsal güçlerin baskısına karşı, bir oranda da olsa, sanatsal üretimi korumaktır. Adorno'ya göre Schönberg'in On İki Ton Döneminin nota kullanımı ve orkestrasyonda dinleyiciye bir referans noktası sağlamayan, neredeyse bütün müzikal dayanak noktalarını dinleyicinin

⁷ Frankfurt Okulu, Almanya'da 1923 yılında kurulan ve sosyoloji, siyaset bilimi, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden insanları bir araya getiren Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün bir düşünce akımı olarak ifade edilmesidir. Okulun genel yaklaşım biçimi eleştirel teori olarak adlandırılmaktadır.

elinden alan, köşeli bestelerinde, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'sının korku atmosferiyle boy ölçüşebilen bir sanatçı vardır. İlk defa Schönberg'in müziğinde, bilinç müziğin doğal malzemesini ele geçirir ve onu kontrol altına alır.

On iki tonlu ölçeğin eşit akortlanışını müziksel ilerlemenin engellenmesi olarak değerlendiren eleştirmenler de vardır. Müzik sosyolojisinin görevi olarak ele aldıkları eleştirilerinde bu eşit akortlama sisteminin bir fetişizm haline geldiğini belirtmektedirler. Bu eleştirmenlerden biri olan Blaukopf, On İki Ton Sistemini bir besteleme yöntemi olarak değil mevcut tonal sistemin sınırlamalarına karşı cılız bir protesto olarak görmüştür (Blaukopf, 1972: 152).

Diğer bir eleştiri de Schönberg'in On İki Ton Sisteminin, kendi doğasında yatan bir ayrıntı karmaşıklığına eğilimli olmasıdır. Bu da besteciye hem çok zor, hem de çok kolay gelebilen bir şeydir. Salt sıralama ve salt aritmetik yeterli değildir. Kendiliğinden bir müzik etkisi bırakan, güçlü, incelikli, güvenilir bir parça yaratmak son kertede ustalık istemektedir. Schönberg gibi büyük bir usta bile bunu gerçekleştirmekte zorlanmıştır. Toplumsal beğeni açısından bu denli izole eserler bir laboratuvar ürünü olarak kalacak ve küçük dinletilerle yaşamaktan öteye gidemeyecektir (Eisler, 2006: 33).

Ancak bu 'laboratuvar' benzetmesine karşı çıkan Schloezer, bunun bir laboratuvar çalışması olabilmesi için ses deneylerinin ağırlık kazandığı bir sistem olması gerektiğine vurgu yapar. Oysa gerçekleştirilen bir psikolojik deneyimdir. Yaratılanlar, duyguları en bütünlüklü biçimiyle dile getirmeye çalışan eserlerdir. Messing'in makalesine göre Schloezer bunu şöyle dile getirir:

"Bu eserlerin sadece ses deneyleri, laboratuvar çalışmaları olduğu söylenmiştir. Deneyimlerdir belki, ama psikolojik deneyimlerdir, ses deneyleri değildir. Yeni bir müziksel araç, bir alet yapma, adeta demirde dövme, duyguları dışarı dökmeye, hisleri nakletmeye çalışan bir ses dilini mükemmelleştirmeye dair eserlerdir. Schönberg'in psikolojisinin doğrudan fonksiyonu olan müziği, hiçbir zaman mutlak özerkliğe ulaşmaz; daha da önemlisi buna teşebbüs bile etmez." (Messing, 2004: 146)

Schönberg'in yarattığı bu yeni sisteme getirilen eleştiriler oldukça fazladır. Bir diğeri de, ünlü besteci Leonard Bernstein'in armonik seslere dayanan tonal müziğin kaynağının doğada olduğunu ve bu yüzden her zaman insanlara hitap etmeye devam edeceğini, On İki Ton Sisteminin bunun karşısında bir şansı olmadığını iddia ettiği eleştiridir. Bernstein'la paralel düşünen Ekici, Schönberg'in açtığı yolun insan ifadesinin sınırlarını genişletmek için verimli kapılardan biri olduğunu ancak tonal müziğin doğal

çekim gücünün her zaman on iki ton müziğine galip geleceğini belirtir. Ekici bu yüzden on iki ton müziğinin sadece bir teknik olarak kalacağını savunur (Ekici, 2004: 142-143).

Tüm bu eleştirmenlerin gözden kaçırdığı en önemli konu Schönberg'in yarattığı bu tekniği hiçbir zaman en iyi teknik olarak lanse etmemiş olmasıdır. Tekniğe ilişkin Schönberg'in de soruları, kuşkuları vardır. Buna en çok On İki Ton tekniğine ilişkin kişisel deneyimini, yöntemin olgunlaşma evrelerini ve karşılaştığı uygulama sorunlarını dile getirirken sıraladığı kuşkularında görürüz:

“Bu yöntemi kullandığım ilk yapıtlarda baştan sona bir tek diziye bağlı kalmanın monotonluğa yol açıp açmayacağı konusunda henüz ikna olmuş değildim. Dizi farklı karakterde, figürler, motifler, cümleler ya da başka biçim öğeleri yaratmaya olanak tanıyacak mıydı? O sıralar çeşitliliği sağlama almak için karmaşık gereçlere başvuruyordum. Ama kısa zamanda kaygılarımın yersiz olduğunu kavradım; zira koca bir operayı bile (Musa ve Harun) bir tek diziyile kurmak mümkündü. Hatta tersine, bir diziyile çalışa çalışa, ondan farklı temalar elde etmenin kolaylaştığını gördüm. Böylece başlangıçtaki öngörüm en iyi biçimde kanıtlanmış oluyordu. Temel dizinin sıkı bir biçimde takip edilmesi, bestecinin önceden sahip olduğu çalışma özgürlüğünü asla engellemedi.” (Schoenberg, 1975: 224)

Görülüyor ki, On İki Ton Sistemi Schönberg'in özleyip ulaşmak istediği bir hedeftir ve Schönberg bu sistematığe 1923 yılında ulaşır. Bu yeni teknik kendine özgü bir çalışma yöntemi, kendine özgü yapı ve doku modelleri, yepyeni bir tını ortamı ve yeni bir dil doğmasına yol açar. Nemutlu tekniğin başlıca ikileminin yarattığı kısırlık olduğunu belirtir. Ona göre, dizi denilen on iki seslik sıra çok kısadır ve her seferinde, kendini pek az değişiklikle yeniden üretmek durumunda kalmaktadır. Nemutlu bunun uzun soluklu bir cümlelerin, uzun soluklu bir biçimin önündeki en büyük engel olduğunu savunur (Nemutlu, 2004: 185).

Ancak bu engelin varlığına rağmen, “Musa ve Harun” Operası bu anlamda tam bir meydan okumadır. On iki sestem oluşun ve bir çırpıda tükeniverecek gibi görünen bir malzeme, devasa bir sahne yapıtına biricik kaynak olarak hizmet verir. “Musa ve Harun”da 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 çeşitleyebilmekteki olağanüstü yaratıcılığıyla karşı koyar ve müziğini kısa soluklu adımlar eşliğinde yürümekten kurtarır. Parçalanmış dizi türlü (aralıklı) çekirdekler oluşturur ve bu çekirdeklerin zenginliği Schönberg'e her seferinde tematik öğeleri üzerinde inşa edebileceği malzemeyi verir.

“Musa ve Harun” Operası modernist değerler açısından bakıldığında, 20. Yüzyılın ilk yarısının en ilerici, en radikal tekniği üzerinden kurgulanmış bir yapıttır. 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. Nemutlu burada şöyle bir soru sorar: Bestecinin seçtiği on iki ses dizisinden çıkma, bu seslerin birleşerek oluşturduğu armoniler Tanrı inancı üzerine bir kuşkunun gölgesini mi bırakmaktadır? Yoksa o bilinmez ve insan aklıyla kavranılamaz olana yeni bir soluk, yeni bir ahenkle övgüler düzülüp inanç mı tazelenmektedir? (Nemutlu, 2006: 188-191)

“Musa ve Harun” Operası Schönberg'in iddialı manifestosuna yakışan bir yapıttır. Onun özgüveninin bir göstergesidir. On İki Ton tekniğine ve bu tekniğin doğurduğu yeni estetiğe duyduğu güvenin sınanma alanıdır. Bu teknik müzik yazısına öyle akılsal bir sistematik taşımaktadır ki, geride bırakılması gereken tekniklerin eksikliği hissedilmeyecek, bunların yarattığı alışkanlıklardan er geç kurtulunacaktır. En dünyasal öyküler de (Lulu, Varşova'dan Sağ Kalan, Napoleon Buonaparte'a Övgü gibi diğer bestecilerin ünlü eserleri), en tanrısal öyküler de (Musa ve Harun) On İki Ton tekniği üzerinden anlatılabilir. Bu estetik, getirdiği yeni kavrayışla, her öyküyü yeniden kurgulamak, yaygınlaşarak bir ortak dil temelinde yeni eleştiri kuramları, yeni bir damak tadı yaratmak durumundadır (Nemutlu, 2006: 191).

İşte Yeni Müzik Düşüncesi, Schönberg'in atonal/pantonal döneminden başlayarak geliştirdiği ve 1920 sonrasında olgunlaşarak On İki Ton Sistemi olarak ortaya çıkan müzik anlayışının ifadesidir. On İki Ton Sistemini hazırlayan müzikal değişim sürecinin başından itibaren kapsanan bir dönemin sanatsal fikrini ifade eden Yeni Müzik Düşüncesi, Schönberg'in yanında onunla beraber II. Viyana Okulu grubunu oluşturan öğrencileri Anton Webern ve Alban Berg'in öncülüğünde ortaya çıkıp gelişir. “Yeni Müzik nedir?” sorusuna Schönberg, “Style and Idea” isimli kitabında bulunan metinlerinde şöyle cevap verir:

“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'e göre, sadece yüzeysel bir anlayış On İki Ton Sistemi ile neticelenmiş Yeni Müzik Düşüncesini kromatizmin gelişmesinin sonu olarak görür. Bu anlayış dolayısıyla Bach'ın eşsiz kontrpuan ustalığının da kromatizmle sonlandığını belirtir. Ancak Schönberg, yeni müzik düşüncesinin kendinden önceki müziklerin sonu değil, gelişmiş devamı olduğunu ifade eder. Sadece, önceki müzikte var olan bazı öğelerden Yeni Müzikte kaçınılmaktadır. Bunlar; kromatizm, ifade melodileri, Wagner armonileri, romantizm, özel biyografik tüyolar, öznellik, fonksiyonel armonik diziler, illüstrasyonlar, leitmotivler, operada, şarkılarda ve koroda sahnenin modu ve hareketine bağlı kalma ve text içindeki hitabet tavrıdır. (Schoenberg, 1950: 44)

Webern Yeni Müzik Düşüncesini ifade ederken ilk olarak, bestecinin müzik yaparken izlediği evrensel müzik kurallarının yanında var olan ikinci zorunluluğun müzikal düşünce olduğunu belirtir. Ona göre, müzikal düşünce, müziğin ortaya çıkışından beri bestecinin müziğiyle anlatmak istediği düşüncedir. Ve buradaki temel amaç "anlaşılabilir" olmaktır. Anlaşılabilir olmak ise, "ayırt etmek" yani ana ve yan noktalar arasındaki farkın görülebilmesini sağlamak ile bu noktalar arasında kurulacak doğru ilişki sayesinde "bütünlük" kavramının en açık, en mükemmel hale getirilmesiyle yaratılabilir (Webern, 1998: 14). Schönberg'in Ocak 1933'te Viyana Kültür Derneği'nde verdiği "Yeni ve Eskimiş Müzik ya da Üslup ve Düşünce" adlı konferansına katılan Webern, Schönberg'in düşüncelerinden etkilenerek biçimlendirdiği "Yeni Müzik" fikrini şöyle özetler:

"... yeni müzik şimdiye kadar hiç söylenmemiş olandır. Bu yüzden yeni müzik, binlerce yıl önce olanı da, şu an olanı da söyleyebilir, yeter ki, daha önce söylenmemiş bir şey olarak ortaya çıksın." (Webern, 1998: 15)

Webern burada yeni müziği tanımlarken kullandığı "binlerce yıl önce olan" ve "şu an olan" deyimleriyle müziğin varoluşundan beri geçirdiği zamandan bahseder. Ona göre yeni müzik, müziğin tarihi içinde olan biten ve olmakta olana dair her şeyi barındırır. Olmuş olanı biriktirerek ve olmuş olanın dönüşümünü anlayarak şu ana ait olanı onların yanına katar. Aynıyı değil, beslenip yenilenmiş olanı yaratır. Fakat bunu yaparken bambaşka, karşılaşılmamış bir dil kullanır. Bu dil, yeni müziğe, çağlar sürmüş müziği tekrar yaratırken yepyeni bir ifadeyi bahşeder. Bu ifadeyle, Webern'in sözünü ettiği "hiç söylenmemiş olan" söylenmiş olur. Diğer bir deyişle, Webern'in iddiası; Yeni Müzik Düşüncesinin birden bire ortaya çıkmış bir icat olmadığını üzerinde durmasının yanında, Klasik Batı müziğinde özellikle Alman müziğinde geleneğin devam ettirildiği düşüncesine dayanır. Geleneğin devam ettiğini açıklamak için de kilise modlarının ortaya

çıkmasından Schönberg'in geliştirdiği On İki Ton Sistemine gelinceye değin müziğin gelişim aşamalarının devam ettiğini savunur. Webern'e göre bu aşamalar kabaca şöyledir:

İl olarak, müzikte yedi notalı gamın bulunması Kilise Modlarını aşan yapılar için temel olur. Günümüzün majör ve minör gamları zaman geçtikçe diğer gamları öteleyerek öne çıkarlar. Bunun sebebi, bir kadans ihtiyacı, yani diğer gamlarda bulunmayan sansibl notasına duyulan ihtiyaçtır. Bu özellik daha sonra diğer gamlara da aktarılır, böylelikle onlar da majör ve minör gamlara benzerler. Böylece, arızalar ile birlikte Kilise Modları dünyası sona erer ve majör ve minör gamların dünyası doğar. Majör ve minör gamlar 20. yüzyıl başına kadar ağırlıklarını korurlar ancak yüzyıl ilerledikçe, bu "çift tonaliteyi" bir yana bırakan yeni bir müzik ortaya çıkar. Müzik tek bir gama –kromatik gama- doğru gelişir. Ve en sonunda Yeni Müzik Düşüncesinin son durağı olan On İki Ton Sistemi ortaya çıkar.

Webern'e göre majör ve minör gamların aşılması ve kromatik gama doğru gelişme ise şu şekilde olur: Tıpkı Kilise Modlarının terkedilip majör ve minör gamlara yönelmesinde olduğu gibi, özel bir bitiriş şekli bulma isteğiyle müziğe yıkıcı, değiştirici müdahaleler yapılır. Örneğin, şarkının en sonu (kadays), doğalarından ötürü tek bir tonaliteyle ilgisi açıkça kurulamayan bir dizi akor içermeye başlar. Bu akorlar gezinen, belirsiz akorlardır ve bunlar bu şekilde sonda kullanılmanın yanı sıra eserin içine de konurlar. Böylece eserin akışı giderek daha da belirsizleşir ve bir süre sonra, bu gezinen akorlar en çok kullanılan akorlar haline gelirler. Hatta esas nota tamamen ortadan kalkar. (Webern, 1998: 60)

Tonalitenin parçalanması ilk olarak sonatların gelişme bölümlerinde, temel tonun arasına zaman zaman bıçak gibi diğer tonların girmesiyle görülür. Bu, temel tonun bazen kenara itilmesi anlamına gelir. Sonra da kadansta görülür. Kadans, bir tonaliteyi kendisini gölgeleyen şeylerden kesin olarak ayırmak demektir. Ancak besteciler giderek kadansa daha da bireysel biçimler vermek isterler, bu da sonunda temel tonun dağılmasına yol açar. Sonra esas notayla ilişkiyi gereksiz kılan karmaşık armonik yapılar ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, kadansların giderek daha zengin biçimler alması, tonik, dominant-altı ve dominant akorlar yerine yavaş yavaş başkalarının kullanılması, sonra bunların da değiştirilmesi, bütün bunlar sonunda tonalitenin parçalanmasına yol açar. Bu akorların yerini alan akorlar giderek daha da bağımsızlaşırlar. Webern bu olayın Wagner ve ardından, ilk eserleri gene tonal olan, Schönberg sayesinde olduğunu belirtir. Ancak Schönberg'in geliştirdiği armoni esas notayla ilişkiyi fazlalık haline getirmiştir, bu da

Bach'tan günümüze kadar müziksel düşünceye temel olan bir şeylerin sonu demektir: majör ve minörün ortadan kalkması. Schönberg bunu bir benzetmeyle ifade eder: İki tür birleşip daha üst bir nesil yaratmıştır (Webern, 1998: 51).

Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı gibi Webern, müziğin tarih içinde geçirdiği değişimleri birbiriyle ilişkili, birbirinin ardışığı olma özelliğine sahip değişimler olarak görür. Ona göre birbirini izleyen gelişmeler sonunda ortaya çıkan Yeni Müzik Düşüncesi bu ilerleyişin bir meyvesidir. Schönberg'in On İki Ton Sistemini ton işareti olmayan bir müzik olarak gören Webern, bu müziğin kendine has yasaları olduğunu kavrar ve özellikle ezginin yarım tondan yarım tona atlayarak başka deyişle kromatik gelişmeyle ilgili aralıklar yardımıyla ilerleyişini gözler önüne serer. Bu yüzden Webern ezginin yedi notalı dizi temeline göre değil, kromatiklik temeline göre ilerlediğini belirtir. (Webern, 1998: 54).

Kromatik gelişmenin ağırlık kazanması temel bir değişimi daha ortaya çıkarır. Bu değişim, bir besteci eserinde tonaliteyi kuvvetle belirtmek istediğinde toniği özellikle fazlaca vurgulamasıyla gerçekleşir. Böylece dinleyenler tonu fark ederler. Bu yapılmadığı takdirde tonalitenin duyuluşu yeteri kadar doyurucu gelmeyecektir. Oysa kromatiklik temelinde ilerleyen müzikte bunun tam tersini yapmak gerekir çünkü artık bir tonik olmadığı için ya da toniğin gerekmediği bir aşamaya varıldığı için, bir notanın çok fazla vurgulanmasından kaçınma ihtiyacı duyulur. Böylece bir notanın, tekrarlanma avantajından yararlanması engellenir.

Görüldüğü gibi, on iki ayrı notadan oluşan bir devir süresince hiçbir nota tekrarlanmamalıdır. Bu ancak, bunlardan biri başladıktan sonra diğer notalar hiçbiri tekrarlanmamak üzere onu izlediği takdirde mümkün olabilir. Böylece On iki nota, bestenin gidişinin bağlandığı özel bir sıraya konmuş olur. Webern'e göre temel biçim yani on iki notanın gidişi, çeşitli şekillerde değiştirilebilir. Örneğin, on iki nota sondan başa doğru da kullanılabilir, bu kankrizandır; yansıtılabilir ve tabi yansımanın kankrizanı vardır. Bu da toplam dört form eder. Bunlar dizinin her bir derecesi üzerine kurulabilir. Webern bunu yalnızca birbiriyle ilişkili olan on iki notayla kompozisyon olarak açıklar (Webern, 1998: 44).

Webern gibi Schönberg'in bir diğer yakın dostu ve öğrencisi olan Alban Berg de Yeni Müzik Düşüncesini anlatmak ve aktarmak için çaba sarf eder. Berg "Schönberg'in Müziğini Anlamak Neden Bu Denli Zor?" başlıklı makalesinde bu zorluğun Schönberg'in müziğinin tematik, kontrpuantal ve ritmik güzelliğinde ifade bulan zenginliğinden ileri

geldiğini belirtir. Berg'e göre bundan geriye, çağdaş müzikte oldukça özel bir yer tutan bir polifoniye dayanan, akorlar ve akorlar arası bağlantıların hayret verici çeşitliliğinden, bu müziğin armonik zenginliğinden söz etmek kalır. Berg Schönberg'in polifonisinin melodik çizgide görülmemiş bir devingenlikle ayırt edilen seslerin yan yana getirilmesinin sonucu olduğunu belirtir. İşte kurulan bu armonik oluşumların fazlalığının diğer her şey gibi ve tabii aynı ölçüde yanlış anlaşıldığını da sözlerine ekler (Berg, 2014: 65).

Berg, Schönberg'in müziğinin 19. Yüzyıl geleneklerinden ayrı düşmesinin de bu 'anlaşılamama' durumuna neden olduğundan bahseder. Ona göre, 19. Yüzyılın müziği neredeyse her daim homofoniktir; temaları iki yahut dört ölçü birimleri içerisinde simetrik olarak kuruludur; evrim ve gelişimleri neredeyse tekrarlar ve genellikle mekanik sekanslar olmaksızın düşünülemeyecek niteliktedir. Dolayısıyla armonik ve ritmik unsurlar da bu duruma göre koşullanır. On yıllar boyu kazanılan bu alışkanlık dönemin dinleyicisinin oldukça başka türden bir müziği anlamasını olanaksız kılmıştır. Berg yazılarında Schönberg'in müziğini anlatırken ona duyduğu hayranlığı gizleme ihtiyacı duymaz. Ona göre müzikal evrensellikten çıkarılabilecek en uzak ve en derin sonuçları çıkarmayı içeren kaçınılmaz bir içsel itici kuvvet yalnızca Schönberg'in kompozisyonlarında bulunabilir. Berg'in nazarında Schönberg, Alman müzik kültüründen çıkarılabilecek en son ve en gözü pek sonuçları çıkaran tek bestecidir (Berg, 2014: 68-71).

Schönberg'in müziğinin temelinde, tonalite, atomlaşma ve karşıtları birleştirmenin geçirgen olmayan eylemini bulan ve bundan çok etkilendiğini belirten Adorno, Yeni Müziğin olumsuz niteliğinin toplumdaki olumsuz öğeyi ifade edip etmediğini, bu yolla onu aşip aşmadığını veya toplumu taklit edip etmediğini anlayabilmenin zor olduğundan bahseder. Adorno "Yeni Müzik Felsefesi" adlı eserinde, Schönberg'in materyali ile mücadelesinin onun kendi çalışmasında ifadesini bulduğu ölçüde toplumla olan mücadelesiyle aynı olduğunu da ileri sürer. Bu yaklaşımı temel alarak, Schönberg'in pratik ve teorik olarak 'tarz' kavramına her zaman karşı olduğu sonucuna varır. Konu (tema) öncesi bir kategori olarak tarz yerine, müziksel düşüncenin özenle işlenmesi anlamında 'idea' kavramını öne çıkarır (Adorno, 2006: 33-34). Adorno, Schönberg'in müziğinin, eleştirilerin tersine, entelektüel olmadığını da yazar. Onun sadece müziksel zekâ istediğini belirtir. Schönberg'in temel ilkesi 'gelişen değişme' dir (Adorno, 1992: 153-154). Her şeyin mantıklıca geliştirilmesine, güçlendirilmesine ve dengeli bir biçimde çözümlenmesine uğraşır. Bu yüzden Schönberg'in müziği dinleyiciyi, ona herhangi bir kapı aralamayarak onurlandırır.

Adorno Schönberg ekolünün kompozisyonda mükemmelleştirilmiş bir Adcılık⁸ gerçeğine hiçbir bahane öne sürmeden uyduğunu düşünür. Ona göre Schönberg müziğin tüm bağlayıcı formlarının çözülmesinin sonuçlarını kullanır. Müziksel malzemenin daha geniş katmanlarının serbest bırakılmasını ve mutlak olana doğru ilerleyen doğanın müziksel hâkimiyetini onaylar. Schönberg'in içindeki o meçhul itici güç, sanatta; tarihsel durumunda kendi nesnesine karar veren bilincin (empatik anlamda kendi deneyimiyle doldurulabilenin) dışında hiçbir şeyin başarıyla bağlayıcı olmadığından emin olmasıyla beslenir. Bu itki ruhun böyle bir akışının –her zaman belli bir meçhul körlükle yapılır bu- kendi mantığının gücüyle içinden ilerlediği her özel kaygıyı aşabileceğine dair şiddetli bir umutla yol bulur (Adorno, 2004: 212-217).

Schönberg'i müzik tarihi içinde herkesten farklı bir yere koyan Yeni Müzik Düşüncesinin keşfi, kendinden önceki müzikle karşılaştırılmaktan öte, kendinden öncekinin devamı olarak ele alındığında, 20. Yüzyıl başı Modernizminin en büyük keşiflerinden biri olarak önümüzde durur. Bütün olumlu ve olumsuz eleştiriler ve II. Viyana Okulu bestecilerinin açıklamaları ışığında görünen şey, Yeni Müzik Düşüncesiyle müzikte ortaya çıkan değişimin en azından fikir düzeyinde bile bambaşka bir yaklaşımın etki alanının büyüklüğüdür. İşte bu yaklaşım, Schönberg'in 20. Yüzyılın en önemli bestecilerinin başında gelmesine sebep olmuştur.

⁸ Adcılık; kavramların, sözcüklerin, tanımların, tasarımların, hatta konuşulan dillerin gerçek ya da nesnel hiçbir varlığının veya anlamının bulunmadığını öne süren felsefe anlayışı.

3. OP. 17 ERWARTUNG OPERASI (1909)

3.1. ERWARTUNG'UN BESTELENDİĞİ DÖNEMDE VİYANA

Viyana'da 20. Yüzyıl başındaki yaşamı bütünlüklü biçimde ele alabilmek için bir önceki yüzyılın son dönemlerine kısaca göz atıp, bu dönemdeki gelişmeleri 20. Yüzyıla ilişkilendirmek konunun daha net anlaşılmasını sağlayacaktır. Çünkü Avusturya-Macaristan İmparatorluğu gibi büyük bir monarşinin başkenti olan bu şehrin yüzyıl başında Modernizmin başkenti haline gelişi, tarihsel mirasın yıllar içinde gelişip değişen etkisinden ve Avrupa'nın diğer ülkelerinden kopuk bir biçimde incelenemez.

Bilindiği gibi, 19. yüzyıl sonunda, 1871'de, Almanya ile İtalya arasındaki Devlet Birliği gerçekleştirildikten sonra, bu iki devlet Avrupa'nın güçlü devletleri arasında yer alırlar. Çok geçmeden, 1887-1891 yılları arasında, Almanya, İtalya ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu arasında bir ittifak oluşturulur. Bu ittifak karşısında, 1907 yılında, İngiltere, Fransa ve Rusya ayrı bir blokta bir araya gelirler. Her iki blokun hâkimiyet kurmak istedikleri bölgeler Doğu Avrupa, Balkanlar ve Kuzey Afrika'dır.

Özellikle sanayileşme alanında hızlı bir gelişme gösteren Almanya 1871 yılında Fransa'yı yendikten sonra İngiltere'yi de geride bırakarak Avrupa'nın en güçlü devleti olur. Fransa, Almanya yenilgisi ve Paris komünizminin içteki gücü karşısında gerilemeye ve eski gücünü yitirmeye başlar. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ise askeri alanda oldukça güçlüdür. Ancak iç çatışmalar ve isyanlarla yıpranır. İmparatorluk içinde yer alan 10'un üzerinde etnik grup sık sık ayaklanır. Özellikle Slavlar ve Macarların bağımsızlık isteği İmparatorluğu zora sokar.

Bu dönemde İspanya ve İtalya'nın ekonomik olarak daha zayıf bir durumda olduğu görülür. Benzer iç kargaşalar burada da yaşanmaktadır. İşçiler ve köylüler ayaklanmaların artmasına neden olurlar. 20. Yüzyılın başlarından itibaren İtalya'da bir takım canlanma belirtileri görülse de, kilise İtalya'nın gelişimi önündeki en büyük engel olarak durur. Kilisenin gücü yadsınmayacak biçimde büyüktür. Bu yüzden yönetimle sürekli olarak çatışmaya girer. Siyasal olarak tutucu olan kilise ulus devlete ve liberal görüşlere karşıdır. Fransa ise, açık bir biçimde kiliseye karşı tutum alır ve 1905'den itibaren ise kilise devlet işlerinin dışına çıkarılır. Fransa bu büyük atılımdan aldığı güçle, eğitimden başlayarak idarede, hukukta laiklik gerçekleştirir. Bu yaşananlar, Bismarck'ın, Almanya'daki tarikatları yasaklayarak, tarikat önderlerini ülkeden kovduğu döneme denk gelir. Bununla da yetinmeyen Almanya, 1871'den sonra nikâhı resmileştirerek dinin etkisini kırar.

Fransa'daki siyasi gelgitler dışında, Avrupa'da genel olarak krallar-imparatorlar egemendir. Ancak, İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya ve İskandinav ülkelerinde parlamento sistemi zaman zaman sekteye uğrasa da, işlerlik kazanmaya başlar. 1905 yılı ile birlikte Rusya'da parlamento çalışmaya başlar. Böylece muhalifler, parlamento içinde ve dışında önemli bir güç oluştururlar. Özellikle sosyalistler ve sosyal demokratların bu dönemde anayasada, yasalarda, toplumsal yaşamda, kültür ve sanat alanında ilerici atılımlar gerçekleştirmek için çabaladıkları görülür. Buna karşılık hükümetler, devletlerarası ve bloklar arası rekabetten dolayı milliyetçi ve yurtsever duyguları körükleyerek, hem içerideki muhalefeti bastırmaya, hem de rakiplerine üstünlük sağlamaya çabalarlar. Artık kapitalizm iç pazara çoktan egemen olmuş, hatta dışarıya yönelmeye başlamıştır. Kısaca, emperyalizmin ilk adımlarını atması için ortam hazırdır.

19. Yüzyılın sonları ile 20. Yüzyılın başlarına gelindiğinde, emperyalist devletlerarası rekabetin zirveye çıktığı görülür. Bu yıllarda devlet katmanlarındaki yolsuzluk çok yüksek düzeydedir. Ülke içerisinde baskı ve zulüm, dışarıda ise saldırganlık 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, Sırlar ve Karadağlılar özgürlükleri için ayaklanır. Bu durum Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu tehdit edince, Avusturya hanedanı, Bosna-Sırbistan-Karadağ bölgelerini işgal eder. Ancak Sırp milliyetçiliği, Macarları da etkilemeye başlar. Bu durum doğal olarak Avrupa hanedanlarını ürkütür. İşte bu korkuyla Avrupa hanedanları Bu nedenle milliyetçiliğe karşı birleşme kararı alırlar.

Rusya 1905'de Japonya'ya yenilince eski gücünden düşer. Rekabet daha çok Almanya, Avusturya- Macaristan ile Doğu'da güç toplamak isteyen İngiltere, Fransa ve güneye inmek isteyen Rusya arasında devam eder. 1914 yılında Avusturya Arşidükü Ferdinand, Sırbistan'da öldürülünce, bunu bahane eden Avusturya-Macaristan İmparatorluğu Balkanlar'ı işgal eder. Saflar yeniden değişir. Bir yanda Almanya-Avusturya ve Osmanlı İmparatorluğu, diğer tarafta ise İngiltere, Fransa, Rusya, Sırbistan ve Belçika yer alır. Bilindiği gibi, I. Dünya Savaşı Osmanlı'nın da içinde bulunduğu blokun yenilgisiyle sonuçlanır. Karşı blok savaştan güçlenerek çıkar. Rusya'da ise devrim gerçekleşir ve Sovyetler Birliği kurulur.

Yukarıda kısaca özetlenmeye çalışılan 20. Yüzyılın başında, bütün Avrupa'da görülen toplumsal karmaşanın, çok uluslu toprakların, savaş öncesi ekonomik ve siyasi gerilimin etkisi altında olan Viyana, bütün bunların yanında, en son yıkılan İmparatorluklardan birinin başkenti olmanın ağırlığını da taşır. Diyalektik bakış açısıyla yaklaşacak olursak, bu denli büyük çelişkilerin ve kırılmaların tam ortasında yer alan Viyana diğer dünya şehirlerine oranla çok daha büyük bir kültürel zenginliğin gelişip serpiildiği bir başkent olarak karşımızda durur.

20. yüzyıl başında Viyana'nın yanında Avrupa'daki diğer önemli kültür merkezleri ise Paris ve Londra'dır. Viyana kadar olmasa da, buralarda da yaşayan bir kültür ve sanat ortamı vardır. Almanya'nın kültür ve sanat yaşamını Viyana ile birlikte düşünmek gerekir. Çünkü 18. ve 19. Yüzyıl boyunca sürekli olarak iç içe geçmiş bir şekilde birbirlerini etkileyerek ortak bir kültür birikimi oluşturmuşlardır. Bu üç merkezde yoğunlaşan birikim, farklı düşünceler üzerinde yükselen toplumsal oluşumların ortaya çıkmasına yol açar. 20. Yüzyılın toplumsal ve siyasal yapısı bu önemli düşüncelerin etkisiyle şekillenir. Örneğin, İngiltere'de Herbert Spencer (1820-1903), Darwin'in Türlerin Evrimi Kuramından 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 düşünceleri 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.

Kısaca özetlenirse, 20. Yüzyılı hazırlayan, özünde iki, görünürde dört felsefe vardır: İngilizlerin liberalizmi, Fransızların pozitvizmi, 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, bohemicilik, Hint gizemciliği, varoluşçuluk, dinsel mistisizm, milliyetçilik, antisemitizm, Siyonizm, Freudculuk gibi idealist felsefi akımlar da aydınlar arasında oldukça yaygın şekilde kabul görür.

19. Yüzyılda Viyana'daki zengin düşünce ve sanat ortamının bütün Avrupa'yı etkilediği varsayılır. Bunun nedeni 19. Yüzyıl boyunca güçlenerek devam eden bu kültür ortamının, zengin bir gelenekten beslenerek gelişmesidir ve bu gelişim 20. Yüzyıl başlarında da etkinliğini sürdürür. Bu gelişime katkı sağlayanlardan ilk akla gelenler arasında; eleştirmen Karl Kraus, ruh bilimcisi Sigmund Freud, ressamlar Klimt, Kubin, Kokoschka, mimarlar Otto Wagner, Adolf Loos, yazarlar Stefan Zweig, Peter Altenborg, Robert Musil, Franz Wertel ve Kafka, filozoflar Ludwig Wittgenstein, Ernst Mach, oyun yazarları Arthur Schnitzler, Herman Bahr, Hoffmannstahl, Alfred Roller, besteciler Zemlinsky, Mahler, Schönberg, Berg, Webern, müzikolog Guido Adler gibi isimler öne çıkar. Adı geçen yazar, düşünür ve sanatçıların etkileşimleri sayesinde sanatın gelişimindeki süreklilik korunur. Bu etkileşimin dönemin siyasi ve düşünsel ortamından beslendiğini de unutmamak gerekir.

20 yüzyılın başlarına gelindiğinde, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda yoğunlaşmış bir ekonomik kriz, siyasal liberalizmin çöküşü ve bürokrasinin yozlaşması söz konusudur. I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan kargaşanın, düşünce ve sanat dünyasına derin etkileri olur. Sanatta, 19. Yüzyılın ilk yarısında Romantizm, ikinci yarısında Gerçekçilik akımı burjuvazinin gelişme dönemine denk düşer. Buradan yola çıkarak burjuvazinin düşünce ve sanat dünyasında ilerici roller oynadığını söylemek mümkündür. Ancak 19. Yüzyılın sonlarından itibaren emperyalist karaktere bürünen kapitalizmin yol açtığı her türden oluşum, düşünce ve sanat dünyasını genellikle olumsuz yönde etkiler. Aydınların bir kısmı doğrudan emperyalizmin hizmetine girer. Bir kısmı da karşı cephede yer alır. Ancak büyük çoğunluk arada kalır. Var olan ortamdan rahatsız olan ama çözüm yolları bulamayan bu çoğunluk, sistemi eleştirip, oklarının hedeflerini doğrudan sorumlulara yöneltmek yerine, içe kapanarak sorunu çözmeye çalışırlar. Bu

durum, nesnel olandan kaçış ve öznel olana yöneliş olarak yorumlanabilir. Aydınlar arasında genel karamsarlığın ve gelecekle ilgili umutların kayboluşu da bu yüzdendir. Bencillik, yalnızlık, yozluk ve kötülük karşısında, toplumsal direnişi kendilerine has nedenlerle göze alamayan aydınlar, dile getirmek istedikleri isyanlarını genellikle örtük bir şekilde eserlerine yansıtırlar. Kaygısız'a göre, Freud, Kokoschka, Zweig, Kafka, Mach, Mahler, Schönberg ve diğer yazarların, düşünürlerin ve sanatçıların dünyası burjuva, küçük burjuva aydınlarının yalnızlığıdır ve yine içinde buldukları burjuvaziye karşı mücadele etmekle yüz yüze gelmenin ağırlığını yaşamaktadırlar. Esas olarak yalana, yanlış düşünceye, yozlaşmış toplum ve ahlak kurallarına, abartılı estetik değer ve anlamlara eleştiriler yöneltirler. Kafka ve Zweig baskı, yozlaşma ve yalnızlaşmaya karşı bireysel başkaldırının yenilgiye uğramasının dayanılmaz yalnızlığından bahsederken, Schönberg ve izleyicilerinin “yaratıcı ve canlı güçler, uyuşuk ve yorgun ruhlara karşı savaşmalıdır, bu yüzden saptanmış kültürel değerlere karşı kuşku duyulmalı ve birey başka olmalı, bilinçaltı incelenmeli” iddiasını sürdürdükleri görülür (Kaygısız, 2004: 261-269). Bu yıllarda edebiyat başta olmak üzere, birçok sanat alanında kadın, cinsel istek, zevk-acı oyunları, ölüm-yaşam duygusu, kin-öfkenin sadomazoşizme varan bir yaklaşımla ele alınması dikkat çeker. Elbette bunda Freud'un psikanalist yaklaşımları çok etkilidir. Öte yandan, çelişki, kadercilik, kuşku, duyarlılık, parçalanma, yabancılaşma, geçmişe ve sonsuz mekâna özlem, gelenekle çağ çatışması, yaşam sevinci, yurt özlemi, disiplin ve boş verme sıkça işlenen konuların başında yerini alır. Sanatçıların günlük, ekonomik, sosyal ve psikolojik dünyalarında yaşadıkları bu çatışmalar, dönemin sanatının zenginleşmesinde ve hızlı gelişimindeki en önemli etkenlerdendir. Mahler'in aşağıda yer alan sözleri, bu dönemde yaşanan olayların ve hâkim olan hislerin besteci üzerindeki etkisini çok canlı bir şekilde ortaya koymaktadır:

“Bu satırlarda yaşamımın öyküsünü okuyacaksınız... Çevremdeki her şey o kadar boş ki. Varoluşum, kurumuş dallar gibi kırılıyor. Bu böyle gitmez. Çağdaş ikiyüzlülüğün ve yalanın beni onursuzluğa itmesi ve bunların yaşamımız ve sanatımızla doğrudan doğruya bağlantısı, sanata, aşka, dine karşı yüreğimi iğrentiyle dolduruyor. Kendimi yok etmekten başka çözüm kalmıyor. Varoluşun iğrenç bataklığıyla bağlarımı var gücümle çözmeye çalışıyorum. Umutsuzluğun bana verdiği güçle tek avuntum olan acıya kenetleniyorum. Artık yalanı biliyorum. Hiçbir görüntü artık beni aldatamaz. İnsanlığın vadisinden yükselen yakarışlar, soğuk ve yalnız dağların doruğuna tırmanıyor. Ne acılar birikmiş bu toprağın altında. Günün birinde o büyük intikamcının karşısına çıkacak olan insan, acaba bu sorumluluğu nasıl yüklenip savunacaktır; ürkütülmüş tek bir insanın bile günah keferesini ödeyemedikten sonra. En çok sevdiğim toprak, ne zaman bu yalnız bırakılmış insanı bağrına basacaksın... Ne olur al onu, bu huzursuzu, ey sonsuz ana.” (Mahler, 1946: 119)

Dönemin düşünsel ve sanatsal çatışmalarını eserlerinden gözlemleyebileceğimiz Mahler, 1896'da bestelediği 1. Senfonisinin 3. Bölümünde ikiyüzlülük ve yalanı işler. Senfoninin 3. Bölümü bozguncu bir kanonla başlar, sonra dörtlü bir aralık duyulur. Daha sonra cenaze marşı başlar. Eserlerinde halk ezgilerini, alt sınıfların ezgilerini kullanan Mahler, bu yüzden eleştirmenlerce, herkesçe bilinen, banal, bozulmuş, bahçe orkestrası müzikleri yapmakla eleştirilirken, bu eleştirilere kulak asmayan bir tavırla, cenaze marşının üst seslerinde çingene polkaları, göbek dansı havalarının ezgilerine yer verir. Obua yüksek tonlarda kendini ifade ederken cenaze alayı perişanlığı, acıları, karşıtlıkları ve ironisiyle geçip gider. Bu arada Bohemya çalgıcılarının çalgılarıyla, dünyanın tüm kalabalıkları, adilikleri ve gündelik önemsiz olayları da araya karıştır. Cenaze marşı biter bitmez iğrençliğe karşı timpani, nefesli ve yaylılar acı dolu yüreğin isyanını sergilerler. Adorno'ya göre, bunca olumsuz hisse karşın Mahler edilgen bir tavırdadır. Gerçeği olduğu gibi ortaya koyar ve ona karşı çıkar. Olumsuz bir toplumu yansıtmaması bakımından gerçekçidir. Mahler'in ikilemi, çağının ikilemini yansıtan gerçeğin ta kendisidir. Viyana'nın karanlığı Mahler'de olumsuzluğu eleştirerek ortaya çıkar. Bu olumsuzluk, ondan sonra gelen Schönberg ve ardıllarınca müziğin maddeleri içinde çözülmeye çalışılır. (Adorno, 1992: 150)

Cemal, Avrupa'da varlığını yüzyıllar boyunca sürdüren, uzun geçmişi boyunca siyasi açıdan kimi zaman Avrupa tarihinde çok etkin olan Avusturya-Macaristan (ya da hanedan adıyla Habsburg) İmparatorluğu, çok uluslu toplumsal yapısıyla kozmopolit ortamın tipik denilebilecek örneği olduğunu yazar. (Cemal, 2008: 133) Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun, her şeyden önce hemen hemen bütün Orta Avrupa'yı ve o bölgede yaşayan ulusları egemenliği altında bulunduran bir imparatorluktur; dolayısıyla da, çok kültürlülük için bütün koşullara sahiptir. Özellikle Viyana'da yaşam her yönüyle bu kozmopolit yapının aynası gibidir. Bu çok kültürlülüğün ardında, imparatorluğu yöneten hanedanın izlediği özel bir politika yatar. Habsburglar, evlilikler yoluyla başka ülkeleri yöneten monarşilerle hısımlık ilişkileri kurmayı dış politikalarının en önemli aracı olarak kullanırlar. Egemenlikleri altındaki ulusların kültürleriyle kurdukları bu hısımlık ve barış ortamında oluşan karşılıklı etkileşim, imparatorluğun kozmopolit dokusunun hep güçlenmesine yol açar. Bu kozmopolit doku, imparatorluk yerini cumhuriyete bıraktıktan sonra da varlığını sürdürür. Cemal, bu dokunun ancak Hitler'in Almanya'da iktidara gelişinin ardından Avusturya'yı ilhak etmesiyle ve ırkçılık-soykırım temelindeki bir politikanın bu ülkede de uygulanmasıyla parçalandığını belirtir. Başkent Viyana'nın Naziler nedeniyle uğradığı en büyük yıkımın bu kozmopolit karakterin bir daha geri

gelmek üzere ortadan kalkması olduğu, birçok önemli tarihçi tarafından üzerinde ısrarla durulan bir olgudur.

Viyana 20. yüzyıl başında, modernizmin doğması için gereken ön şartların çoğuna sahiptir. Büyüktür ve hızla büyümeye devam eder. 1857 ile 1910 yılları arasında göçmenlerle nüfus dörde katlanır. Birçok dilin konuşulduğu, çok yönlü bir şehirdir. Özgün düşüncelere sahip çok sayıda genç insan imparatorluğun uzak yerlerinden gelip Viyana'ya yerleşir. Ancak Viyana, modernizmin doğduğu şehirlerden biri olmasına rağmen modernizmin geliştiği şehir olamaz. Viyana'da her zaman eskiye duyulan bir düşkünlük vardır. Bu durum mimaride bile kendini gösterir. Örneğin, 19. Yüzyıl ortasında Türk istilalarından şehri korumak için yapılan surlar yıkılıp yerine geniş bir bulvar yapıldığında bile bulvarı çevreleyen Ring Strasse'nin iki yanı Klasik'ten Gotik'e, Flaman'dan İtalyan Rönesansı'na kadar ne kadar eskiye ait stil varsa onları sergileyen kamu binalarıyla doldurulur. Schönberg'in yakın arkadaşlarından olan modernist mimar Adolf Loos'un 1911'de, Barok stildeki Habsburg Sarayı'nın karşısına yaptığı Loos Haus, bu yüzden ağır eleştirilere maruz kalır.

Viyana'nın bir başka özelliği de, doğudaki son Katolik ülkenin başkenti olmasıdır. Everdell, dinin gerektirdiği ritüellere imparatorlardan halkın en alt tabakasına kadar herkesçe sıkı bir bağlılık olduğunu belirtir. Modernizmin ortaya çıktığı diğer büyük kentlerin –Paris, New York, Londra, Prag, Münih, Chicago ve Saint Petersburg- çoğundan sayıca daha fazla entelektüele, akademisyene, sanatçıya ve bilim insanına ev sahipliği yapmasına rağmen, bu insanların hepsi şehrin muhafazakâr zihniyeti karşısında engellemelere maruz kalırlar (Everdell, 2012: 35-37). Schönberg bu yüzden geleneksel müziğin kurallarını bir kenara bırakıp yeni bir müzik dili oluşturmaya başladığında büyük zorluklarla karşılaşır. Çağının en modernist bestecilerindedir. Sanatını Viyana'da yaratmayı başarır. Ancak Viyana, yaşadığı dönemde Schönberg'in modernist sanatına hiç hoşgörü göstermez.

Dönemin genel toplumsal koşulları ve çok ulusluluğun problemleri yanında 'cinsiyet krizi' de önemli soru işaretlerinden biri haline gelir ve zamanının ahlaki anlayışını en çok ilgilendiren konu olur. Friedlander 19. Yüzyıl sonunda burjuva sınıfını meşgul eden sözde 'ahlak meselesi', yeni yüzyıla beraber acil çözülmeyi bekleyen genel ahlaksızlık sorunu haline dönüştüğünü belirtir. Avrupa genelinde, ahlakçılar ve akademisyenler yorulmak bilmeden sürekli toplumun bu berbat halini anlatan ve bu durumu düzeltmek için okuyucuya tavsiyelerde bulunan kitaplar, makaleler ve broşürler yayınladılar. Cazibe, gayri meşru ilişki, zina, çok eşlilik, kısaca 'ahlaki yoldan çıkış' tüm tartışmaların merkezi

haline gelir (Friedlander, 1999:3). Burada Freud'un yaklaşımlarının çağın üzerindeki etkisini ve izlerini görmek mümkündür.

20. yüzyıl başındaki Viyana'da sanatın ve düşünsel yaşamın merkezine yerleşen diğer önemli konu da, bu cinsiyetler arası ilişkiler üzerinden ilerleyen ahlak meselesidir. 4 Temmuz 1909'da, Schönberg'in "Erwartung" Operası'nı yazmaya başlamasından sadece haftalar önce, Viyana'nın maceraperast ancak asil elit sınıfı, Kunstschau Garden'da Oskar Kokoschka'nın ekspresyonist tiyatronun ilk eseri kabul edilen "Cinayet, Kadınlar İçin Umut" isimli kısa oyununun prömiyerine katılmak üzere bir araya gelirler. Performans, bu ahlaki tartışmalar çevresinde dönen kargaşayı kışkırtan bir biçimde, kadın ve erkek olarak kabilelere ayrılmış ve aralarında çıkan bir savaşta birbiriyle dövüşen, çok parlak renklere boyanmış oyuncu güruhunun şehvetli, arzulu çılgınlıklarıyla başlar. Sahnedeki görüntü erkeklerin liderinin, kadınların liderini, emrindeki adamlar sıkıca tutarken damgalamasını konu alır. Ardından şiddetli bir öfke içinde, kadın erkeği hançerler. Ama kadın şehvetin kontrol ettiği bir yaratıktır ve bu birincil ihtiyaç onun öfkesini bastırır ve onu savunmasız hale getirir. Ölümcül yara almış olan erkek kadını terk eder ve onun şehvetli arzularını tatmin etmemiş şekilde ortada bırakır. Kokoschka'nın bu ürkütücü alegorisi yüzyıl başındaki Viyana'da kadın ve erkek arasındaki içten içe kaynayan seks ve güç savaşını resmetmektedir. O dönemde kadınlar, onların bir eş, anne ve ev kadını olarak iffetli varlıklarını isteyen kültüre karşı uzun zamandır reddedilen eğitimlerini, iş hayatındaki yerlerini ve cinsel özgürlüklerini kazanmak için harekete geçmeye başlamışlardır. 1897'de bir kadın tıp fakültesine kabul edilir. Yüksek burjuvaziden bir genç kız olan Rosa Maydore, 'Avusturyalı Kadınlar Topluluğu'nu kurar. Mimar olan kocasının desteğiyle de, kadınlara ilave haklar verilmesi için mücadele eder. Friedlander'ın sözleriyle Viyana'da dönemin kadın hareketi kabaca şöyledir:

"Feminist bir kampanya şeklinde, kalıcı ve sağlam ataerkil düzeni sarsarak, erkek entelektüellerin ve sanatçıların kadınların kurtuluşları için duydukları arzuyu sağlıksız bir sapkınlık gibi gösterdikleri misilleme işlere karşı savaşmaktadırlar. Ancak Viyanalı burjuva erkeğine göre, kadınların başlattığı bu savaş onları bilinmeyen ve korkutucu yaratıklara çevirmiştir. Kokoschka'nın oyununda da gösterildiği gibi, erkek kadınların üzerindeki ustalığını, kadını şiddetli ve kaygılı kâbuslarla ısıtıp, cinsiyet üzerine dikkatle ele alınmış teorilerle soğutarak dövdüğü demirle damgalayarak sağlamlaştırmalıdır." (Friedlander, 1999: 4)

Artan baskılara rağmen varlık mücadelelerini sürdüren kadınlar, dönemin aydınları ve sanatçıları için oldukça ilgi gören bir konu haline gelmiştir. Friedlander, dönemin kadınlara dair baskın görüşünü daha da açık hale getirmeye çalışır:

“Freud’un kadın seksüalitesi üzerine teorileri veya Gustav Klimt’in resimleri gibi bilimsel ve kültürel temsiller, emniyette olmayan, kırılğan erkek imajını korumak amacıyla inşa edilmiş duvarlar olarak görülebilirler. Bu kriz kendini zamanının en büyük şehirlerinden olan Viyana’da bilhassa etkileyici bir tutumla ortaya koymuştur. Erkekler o dönemde görülen ulusallaşmayı, demokratikleşmeyi, kadın haklarını ve modern sanatsal hareketleri onların ruhsal varlıklarını ve toplum içindeki sarsılmaz yerlerini hedef alan saldırılar olarak görmüşlerdir. Bu hareketler güçlendikçe de burjuva erkeğinin onlara olan tepkisi daha katı hale gelmiştir.” (Friedlander, 1999: 4)

Aslında Viyana, Paris’de de olduğu gibi, kültür alanında kadınlara diğer Avrupa şehirlerine kıyasla daha fazla yer vermiştir. Giraud kitabında, Berta Zuckerkandl’ın, Josef Hoffmann’ın dekore ettiği apartmanında her Pazar sanatçı ve aydınları topladığını anlatır. Wydenbruck Kontesi Ida Conrat, sanayici Karl Rheininghaus’un karısı ve daha birçok önemli kadın figür bu toplantılarda bir araya gelir. Viyana’da kadınların Fransa’da olduğundan daha serbest görüldüğünü belirten Giroud, kadınları sigara içerken görmenin bile mümkün olduğunu yazar. Genç kızlar dini yönelimlerle bekâretlerini koruma endişesi içinde yetiştirilirken herkes ahlak savunuculuğuna soyunur. Giroud, basında en ilerici kabul edilen yazarlar ve gazetecilerin bile “Viyana’da namuslu bir kadının kalmadığını, varsa da cinselliği bir kez uyandı mı, içgüdülerinin bastırılmaz şiddetinin, lükse olan doğal eğilimlerinin alevleneceğini” yazdıklarını belirtir. Bu yazarlar, kadınları kendilerine karşı eğitim ve baskıyla savunmak gerektiğini tartışırlar. Erkekler önerileri ise, “kişiliklerinin en önemli yanını kaybetmek istemiyorlarsa, erkeklerin bu kadınlardan, her tarafları ulu orta açık, bu ateşli kadınlardan korunmaları” gerektiği yönündedir. Çünkü “açgözlü olan kadın, aç kurtların yemeğe saldırdığı gibi, erkeği ayrıcalıklı olduğu bir husustan, zihin uğraşlarından alı koyar, üstün işleri tamamlama gücünü dağıtır. O, ahlak, mantık ve yaratıcılığın doğal düşmanıdır.” Bu kadın düşmanlığı söylemleri devam ederken birçok düşünür de erkeklerin savunmasını üstlenir. Bunlardan yirmi üç yaşındaki genç filozof Otto Weininger 1903 yılında yayınladığı “Cinsiyet ve Karakter” adlı kitabında, insanın doğasında gizli, zapt edilemeyen içgüdülere kendini terk etmesiyle eş anlamlı gördüğü, iğrenç, kadınsal özelliklere karşılık, erkeklik özelliklerini abartılı bir şekilde öne çıkartır. Erkeklik değerlerinin tahrip edildiğine inandığı toplumda, kadınların hâkimiyet kazandığını gözlemleyerek, bunlara sebep olarak gördüğü anneyi de, fahişeyi de suçlar, ahlaksız ve şehvet düşkün kadınları daha önce görülmemiş bir

şekilde kınar. Bu yaklaşıma, bir benzetme yaparak, Yahudileri de katar. “Namussuzluk, maddiyatçılık, hilekârlık gibi tipik kadınsı davranışların bin yıllık bir baskının içine atılarak, bastırılmasının meyveleri” olduğunu söyler ve aynı özellikleri, aynı nedenlerle Yahudilere de mal eder ve onları da aynı nefretin içinde boğar. (Giroud, 2008: 40)

Bu sosyal çifte standardın bir kurbanı olarak ele alındığında, Erwartung’daki kadın karakterin durumu daha iyi anlaşılacaktır. Genç bir kadının cinsel tecrübelere dalması o dönem için kabul edilmesi oldukça zor düşüncelerdir. Bu yüzden Friedlander “zevkin sınırlarına, boğucu kederlere, kafa karışıklığına ve bütün bunların doğrudan ve sadece sevgilisi tarafından yaratıldığını fark etmenin verdiği hisse sürüklenmiştir” diye yazar. Ahlaki şartlar karşısındaki zaferi onun için bir hassasiyet haline gelmiş olan bekâr bir burjuva kadını için terk edilmek onu deliliğe ve cinayete sürükleyebilir (Friedlander, 1999: 8). Viyana’daki cinsiyet ve ahlak tartışmalarının en yoğun olduğu dönemde ortaya çıkması Erwartung’a ayrı bir önem kazandırır. Belki de böyle bir Viyana’da ortaya çıktığı için Erwartung, cinsiyetler arası kutuplaşmanın yarattığı bir kadın ve bir erkeğin tuhaf ortaklığını güçlü bir biçimde gözler önüne sermektedir.

20. yüzyıl başındaki Viyana’nın resmini tamamlamak için referans alabileceğimiz bir diğer kaynak, dönemin önde gelen sanatçı ve entelektüellerinin anılarıdır. Bugün oldukça tanınmış olan bu isimlerin kaleminde Viyana şöyle anlatılır:

“1902’de, ressam Klimt’in freskini teşhir ettiği, Beethoven’a adanan sergiyi görmeye gelen Rodin, Viyana’nın ünlü parkı Prater’de bir partiye davet edilir. Kadınlar çok güzel, hava da ılıktır; biri gelir piyanonun önüne oturur ve Schubert’ten bir şeyler çalmaya başlar. Rodin, Klimt’e şöyle der: “Hiç bu kadar heyecanlanmamıştım... Hem dramatik hem de mutluluk veren freskiniz... serginiz, bunlar unutulmaz... Ve bu bahçe, bu hanımlar, bu müzik ve sizi çevreleyen, içinizdeki bu neşeli sadelik... Büyüledim!” Bir gazeteci olan Berta Zuckerandl, Klimt’e bu sözleri tercüme eder, Klimt’in cevabı kısadır: “Österreich!” (Avusturya).” (Giroud, 2008:3)

Yüzyıl başındaki Viyana’nın bir resim gibi tarif edildiği kaynaklarda o dönemin yaşamını gözlerimizin önüne getirmek zor değildir. Giroud 20. Yüzyıl başındaki Viyana’yı şöyle anlatır:

“Tuna nehri üzerine kurulu Viyana neredeyse Paris kadar büyüktür, ama çevresindeki ağaçlı küçük tepeliklerden oluşan kırsal alanla daha uyumlu biçimde kaynaşmıştır. Viyanalılar, maskeli balolardan çıkıp tüm halkların birbirine karıştığı diğer eğlence yerlerine gitmektedirler. Viyanalıların geleneksel eğlencesi olmuş karnaval (Fasching) süresince tüm Viyanalılar, operetleri tiyatrodaki büyük başarı kazanan Johann Strauss ve

Franz Lehar'ın vals ritimleriyle dans etmektedirler. Müzik, Viyanalıların en sevdikleri vakit geçirme yoludur; o kadar ki, gece on birden sonra çalgı çalınmasını yasaklamak gerekmiştir. Yoğun sosyal yaşam, gittikçe çoğalan kahveleri de canlandırmıştır. Herkes alışkanlıklarının olduğu, kendi tercih ettiği kahveye gitmektedir. Orada, Viyana gazetelerine veya yabancı gazetelere kavuşulur, satranç oynanır, gevezelik edilir; hiçbir taahhüt altına girilmez, hiçbir şey sonuçlandırılmaz, kelime oyunları, mizah kıvılcımları, nüktelerin sıralanışı, metafizik tartışmalar sürüp gider. Aralarında ünlü doktor Arthur Schnitzler, sansasyonel gazeteci Karl Kraus ve büyük yazar Hugo von Hofmannstahl'in de bulunduğu bir grup aydından oluşan Jung Wien (Genç Viyana) isimli grubun toplanma yeri Griensteidl adlı bir kahvedir. Yahudi devletin fikir babası Theodor Herzl'in ilk Siyonistleri topladığı kahve ise Louvre'dur. Sosyal demokratlar, Troçki'nin her akşam satranç oynadığı Cafe Central'de toplanırlar. Prömiyerler ertesinde, Mahler'in gazeteleri incelediği yer Imperial'dir." (Giroud, 2008:5)

Yüzyıl başındaki Avusturya'da Yahudilerin durumu ele alınması gereken diğer bir sosyolojik olgudur. Schönberg gibi birçok sanatçı ve entelektüelin Yahudi olması bir tesadüf değil, sosyo-ekonomik şartların belirlediği bir durumdur. Avusturya'da, Macarlar, Çekler, Slovaklar, Almanlar, Almanca konuşan Avusturyalılar, Galiçyalılar ve Hırvatlar gibi birçok millettten oluşan bir mozaik vardır. Bütün bu vatandaşlar arasında, tam anlamıyla asimile olmuş Viyana burjuvazisi Yahudileri, imparatorluk düzenine en sadık olanlardır. Yahudiler, 1867'de din ve inanç özgürlüğünün anayasaya yazılmasıyla devlet tarafından tanınmaya başlanırlar. Daha sonra, 15. Yüzyılda İspanya'da olduğu gibi, Katoliklerle Yahudiler birlikte bir yaşam oluşturur. Yahudilerin ordu veya üst düzey kamu görevlerine gelme şansı olmadığından, onlar da sanata, akademiye, serbest mesleklere, sanayiye yönelirler. Finans aristokrasisinde güçlü bir yer edinirler. Örneğin Viyana'nın önemli liberal gazetesi Neue Freie Presse, bir Yahudi ailesi olan Benedikt'lere aittir. Liberal olan Benedikt'ler, güvenliklerinin teminatı olarak İmparatoru ve çokuluslu devleti desteklerler. Topraksız bir ulus olan Yahudiler için çokuluslu liberalizm tek korunma ve savunma araçlarıdır. O dönemde, Yahudi veya değil, tüm Viyana, saray bürokrasisi nezdinde, "Protektion" adı verilen bir iltimasa ihtiyaç duymaktadır. Freud bile bu iltimastan yararlanır. Maddi açıdan duyulan ihtiyaçlar burjuvazinin ileri gelenlerinin yardımlarıyla giderilir. Örneğin "Sezession" Hareketinin sanatçıları, çağdaş sanatın sergileneneceği bir yer aradıklarında, filozof Wittgenstein'in oğlu olan, sanayici Karl Wittgenstein binanın büyük bölümünün parasını karşılar. 1903 yılında mimar Joseff Hoffmann ve dekoratör Kolo Moser'in, modern, zarif bir tarzla kitlelerin ilgisini uyandırmayı hedefleyen sanatçı atölyeleri olan Wiener Werkstätten fikri ortaya çıktığında, sanayici Fritz Warndorfer finansal destek sağlar. Bu destek 1914 yılına kadar

devam eder. Kısaca bu dönemde, sanatçılar ve entelektüellerle onları maddi manevi destekleyen burjuvazinin birbirini tanıdığı ve dayanışma içinde olduğu bir sosyal yapı söz konusudur.

Ancak bu dayanışma fazla uzun sürmez. Viyana'daki bu dayanışmayı sonlandıran ve Yahudi düşmanlığının önünü açan en belirgin gelişme, 1895 yerel seçimlerinde, Sosyal Hıristiyanların büyük bir farkla Viyana yönetimini kazanmalarıyla başlar. Yahudi karşıtı bir militan olan parti lideri Karl Lueger, ileride Adolf Hitler'in akıl hocası olacaktır. Çok uluslu bir ülkeyi yöneten İmparator, tehlikeyi sezerek seçimi veto eder ve seçim sonuçlarını onaylamayı reddeder. Ancak Viyanalılar sandık başına tekrar çağrıldıklarında, seçimleri aynı şekilde Sosyal Hıristiyanlardan yana olur ve İmparator bu durumu kabul etmek zorunda kalır. Yahudi düşmanlığını bir taktik olarak kullanan politikacı Karl Lueger, 1897'de Viyana'nın belediye başkanı olur. Propagandasını fakir insanların savunmasına dayandıran Lueger, toplum içinde saygın bir yere sahiptir. O zamana kadar siyaset, seçkin insanlar arasında görüşülen bir konu iken, Lueger siyaseti kitlelerin harekete geçirilmesi için bir yöntem olarak kullanmaya başlar.

Sosyal ilişkilerin aldığı durumla nasıl baş edebileceklerini bilmeyen Viyanalılar, siyasetten büyük ölçüde koparak kültür ve sanat işlerine sığınır. Giroud, liberallerin başarısızlıklarıyla kanıtlanan güçsüzlüğü karşısında, siyasi faaliyetin geçici olduğu sonucuna ulaştıklarını, kamuyu ilgilendiren işlerden el etek çekerek, vatandaşlık işlevlerini terk ettiklerini ve eyleme geçmek yerine, hayattan bir anlam çıkartacakları kaynak olarak, sanata yoğunlaştıklarını yazar. Giroud'ya göre, politikanın açtığı yaralar, estetik bilimi ile iyileştirilmeye çalışılır. Buna insanların "Ben" duygularının güçlenmesi, iç dünyalarını keşfetme arzusu, ruh hallerini inceleme ihtiyacı, geleneksel manevi değerlerle psikolojik gerçekler arasında bir çatışma olduğunun önsezisi eşlik eder. Giroud burada, kültürün hükümet için bir araç olduğunu ve genel tutum ile devletin tutumu arasında bir ortak nokta bulunduğunu da belirtir. Bunun nedeni olarak da, sanatın, üst düzeydekiler açısından ulusal özellikleri aşmanın bir yolu, kültürün ise çeşitli milliyetçi akımların birleşebileceği, insanın kendisine "Avusturyalı" diyebilmesinin bir anlam kazanabileceği bir ortam gibi görünmesi olduğunu ileri sürer (Giroud, 2008: 11).

20. yüzyıl başındaki Viyana'da sanat ortamı, yeni oluşumların art arda ortaya çıktığı ve bu oluşumların uzun ve yaygın etkiler yarattığı bir doğrultuda gelişir. Bunlardan en etkin olanı ressam Karl Moll'un, Gustav Klimt ve bir üçüncü ressam Josef Engelhart birlikte oluşturduğu "Sezession" (Ayrılıkçılık) projesidir. Giroud'ya göre amaçları, becerikli bir ressam olan Hans Makart'ın hâkimiyetindeki Viyana klasik üslubuyla yolları

ayırarak, plastik ve hatta tatbiki güzel sanatlarda koşulsuz olarak devrim yapmaktır. Bu proje zamanın nüfuzlu burjuvalarından Berta Zuckerkandl'ın salon toplantılarında gelişir. Sezession akımının kurucu üyeleri kırk kişidir. Çağının önde gelen ressamlarından olan Klimt'i başkan seçerler. Fakat Sezession'a bir sergi yeri gerekir. Resmi Saray ve Kunsthaus (Sanat Müzesi), modern sanata açık değildir. Bu nedenle, mali açıdan destekçi arayışına gidilir. İyi bir organizatör ve örgütleyici olan Karl Moll, maddi konulara el atar. Mimar Josef Maria Olbrich tarafından Klimt'in bir tasarımı üzerine altı ayda inşa edilen ve Sezession sanatçılarının eserlerini sergilemeleri için kullanılacak olan "Kunsttempel" (Sanat Mabedi) mimari stiliyle de devrimci bir bina olarak inşa edilir. En önemli özelliği altı ayak üzerinde durması ve bölmelerinin yerlerinden oynatılabilmesidir. Binanın girişinde Sezession'un mottosu bulunur: "Her döneme kendi sanatı, sanata ise özgürlüğü." Ayrılmışlar bir yandan sergilerini sürdürürken bir yandan da "Ver Sacrum" adında bir dergi de yayınlamaya başlarlar.

1908 yılına gelindiğinde, Sezession bölünür. Klimt'i izleyen bir grup sanatçı, Wiener Werkstätten'in desteğiyle büyük bir uluslararası sergi düzenler. İmparator'un jübile kutlamaları çerçevesinde gerçekleştirilen ve "Kunstschau" olarak adlandırılan bu sergi bütün şehrin ilgisini çeker. Ertesi yıl, Erwartung'un bestelendiği 1909 yazında, Kunstschau'nun bahçesinde bir sahne kurulur. Bale gösterileri yapılır, konserler verilir. Kokoschka'nın daha önce ele aldığımız oyunu "Cinayet, Kadınlar İçin Umut" adlı eserini sahnelemesi için teklifte bulunulur. Oyunla ilgili şu ayrıntılara yer verilir:

"Bir afişle temsilin duyurulmasına izin verilir. Bu afiş –ölümün rengi olan beyaz bir kadının göğsünde yatan, yaşamın rengi olan kırmızı bir adam- bugün bir klasik olmuştur. Temsil kötü geçer. Halk kızar. Oyuncuların yazar adına okudukları kışkırtıcı metin aşağılayıcı bulunur, kopan gürültüleri kavgalar izler. Orada bulunan mimar Adolf Loos ve gazeteci Karl Kraus emniyet müdürünü çağırırlar, müdür biraz da ilgisizlikle düzeni tekrar sağlar. Ertesi gün basın Kokoschka'yı ağır bir dille eleştirir. "yoz sanatçı", "gençliğin baştan çıkartıcısı", "cezaevi çiçeği" gibi başlıklar atılmıştır. O dönemde ünlü bir mimar olan Loos, Kokoschka'nın destekçisidir ve bu skandaldan onu sıyırır."

Modernist mimar Adolf Loos, Sezession hareketinin başından beri destekler, ancak süslemeye, evlerin ve içlerinin sanat eşyasına dönüştürülmesine, aksesuarların abartılmasına, kısacası estetizme karşı çıkar. Loos mimariyi, çevreyi, şehri, mobilyayı, giysilere kadar her şeyi, akılcılık lehine, arınmış hale sokmak taraftarıdır. Loos'un desteklediği ve Klimt'in koruyucusu olduğu bir diğer genç ressam, Egon Schiele,

Kokoschka ile aynı dışavurumcu akıma katılır. Yirmi iki yaşında okullu kızların pornografik resimlerini yapmaktan dolayı yirmi dört gün hapse mahkûm edilmiştir.

Genç sanatçılar, sadece Viyana estetizminin can çekişmesini dile getirmekle kalmayıp, aynı zamanda sanatın sosyal işlevi hakkında da kendilerini sorgulamaktadırlar. Fakat Viyana, sadece edebiyatçıların, özellikle de Hoffmannstahl ve Schnitzler'in anlayıp kabul ettiği Freud'a karşı çıkmaz, onlara da karşı koyar. Giroud bu durumu şu örnekle destekler:

“1911 yılında Hagenbund adlı bir grup ressam sergi açarlar. Kokoschka çok sayıda tablo ile sergide yer alır. Açılışın yapıldığı gün, aniden, protokolün bulunduğu yerde bir hareketlenme olur, tahtın varisi Franz Ferdinand görünür. Tabloların önünde gezinir, onları tek tek inceler, sonra da sergi salonunun ortasında gelip durur ve bağıırır: “Pislikler!” Üç adım atar ve tekrar eder: “Pislikler!” Ve Kokoschka'nın bir tablosunu göstererek: “Bu adam kemiklerinin birer birer kırılmasını hak ediyor.” der. Çok kısa bir süre sonra da tahtın varisinin yüksek emirleriyle serginin yasaklandığı ilan edilir.” (Giroud, 2008)

Erwartung'un bestelendiği 1909 yılında Viyana 20. Yüzyıl başının Modernizminin etkisi altındadır. Bu etki, Avrupa'nın 19. Yüzyıla beraber bilim ve teknolojide yakaladığı hızını, kapitalizmin bir dünya savaşıyla sonuçlanacak olan emperyalizme evrilişini, kültür ve sanatta kendini gösteren çok uluslu bir devlet olmanın zenginliğini kapsamaktadır. Londra ve Paris gibi büyük şehirleri bile geride bırakarak Avrupa'nın kültür merkezi haline gelen Viyana'da, hızla artan bir nüfus, gittikçe zenginleşen bir burjuva sınıfı, ancak savaş ekonomisinin yarattığı krizle beraber vahşileşen bir kapitalizm vardır. Avrupa genelinde yükselen milliyetçi ve sosyalist fikirlerin en son ulaştığı şehirlerden olmasına rağmen, Viyana bu genel siyasi krizin birikip patladığı yer olur. Almanya'yla tarih, siyaset ve kültür birliği içinde hareket ederken, kaybettiği savaşın yarattığı etkilerin üstesinden gelebilmeyi belki de 20. Yüzyıl başında zirvesine ulaştığı bu zengin kültürel, sanatsal ve akademik haznesine borçludur. Daha önce de belirtildiği gibi, Viyana Modernizmin doğup gelişebileceği bir yer olabilmenin bütün özelliklerine sahiptir. Ancak, hala imparatorlukla yönetilen ve doğudaki son Katolik ülke olan Avusturya'da muhafazakâr tavır o dönemde de korunmaya devam edilir. Bu durum, Modernizmin kolayca yerleşmesine izin vermez, aksine sanatta ve toplumsal yaşamda geleneksel olanın inatla sürmesini kolaylaştırır.

O dönemde Viyana'da Yahudilerin devlet ve ordu içinde yer alamamaları onları ticarete ve sanata yöneltmiştir. Yüksek mevkilere gelemezler ancak akademide bile sayıları oldukça fazladır. Bu nedenle, Viyana'daki Modernizmin mimarlarının çoğunun Yahudiler olduğu söylenebilir. Çünkü muhafazakâr karakterdeki devlet ve ordu dışında

kalan, yani burjuvazinin etkisi altında olan toplumsal kesimlerde değişimin ve liberalizmin güç verdiği Modernizmin ilerleyişi izlenir. Bugün bile oldukça ünlü olan sanatçı, müzisyen, yazar, bilim adamı ve düşünürlerin o günün Viyana'sında Modernist akıma dâhil olan burjuvazinin içinden çıktığı görölmektedir. İşte bu isimlerden Freud, Kokoschka, Mahler, Schönberg gibi isimler Erwartung'un besteleniş sürecinde hâkim olan düşünceyi, yaklaşımı, sanatsal algıyı ve estetik kabûlü yıkarak onun yerine bambaşka bir öneri olan Modernizmi kurmak için mücadele ederler, bu sayede Erwartung'un müzikal ve dramatik kimliğini kendi elleriyle yaratmış olurlar.

3.2. ERWARTUNG'UN BESTELENDİĞİ YILLARDA MODERNİZM

Modernizm bir kavram olarak akademik ve aktüel anlamda çok çeşitli alanları kapsayan, çoğu kez eşanlamlı 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 ve diğer ekonomi tarihçilerinin bakış açısıyla ise 'modern' neredeyse 'sanayileşmiş' deyimiyse eş anlamlıdır ve 18. Yüzyıl sonunda İngiltere'de başlayan bir sürecin sonuçlarına atıfla kullanılır. (Black, 1975: 186)

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. En basit deyimiyse 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)

Taylor & Winqvist'in sözünü ettiği bu inanç, Modernist dönemde ürün veren tüm sanatçı, düşünür ve entelektüellerin eserlerinde mevcuttur. Örneğin, modernist dönemin en tanınan isimlerinden düşünür Sigmund Freud (1856-1939) ve Bertrand Russell'ın (1872-1970) felsefelerinin temelinde bu bütünsellik ve belirlilik sistemi vardır. Bu yüzden Freud'un rüyaların yorumu için çizdiği şema ve bilinç-bilinçdışı önermeleri, temel evrensel insan fenomenini işaret eden bütünsel bir sisteme sahiptir. Benzer biçimde Russell'ın 'mantıksal pozitivizm' anlayışı da, gerçekliğin yapısının bütünsel olarak kavranması üzerinedir. Tam da bu yüzden bu iki düşünürün de üstün bir modernist yaklaşımı temsil ettiği kabul edilir.

Modernist edebiyatta ise birçok yazarın, insan varlığının temel evrensel konularını bütünsel bir yaklaşımla yaratmak ve yeniden-yaratmak üzerine çalıştığı görülür. Bu yüzden James Joyce (1882-1941), William Faulkner (1897-1962) ve Gertrude Stein (1874-1946) gibi yazarların eserlerinde belirgin modernist öğelere sıklıkla rastlanır. Taylor & Winqvist bu öğeleri şöyle sıralar: "bitişe karşı koyuş, değişkenliğin önemi, kapsamın doğal sonucunu içermeme, öykülemeye konuşmanın belirgin rolü,

metinlerarasılığın öne çıkışı, bitişe değil sürece önem verme ve saydam olanın, soyutun parçalanması” (Taylor & Winquist, 2001: 252) Modern dönemde ürün veren birçok yazarın eserlerinde bu öğelere yer verdiği görülür. Anlamın bütünlüğünü bu sayede okuyucuyla paylaşırlar.

Modernizme tarihsel yaklaşımla bakan bir diğer düşünce de Eleştirel Teorinin önemli isimlerinden Jürgen Habermas’ı (1929-) izleyen birçok Alman kültür eleştirmeninin öne sürdüğü ve 18. Yüzyıla uzanan Aydınlanma Çağı’yla başlayan daha erken bir ‘modern’ dönem olduğuna dair düşüncelerdir. Aydınlanma felsefesi genel olarak insanın kendi yaşamını düzenlemesini yeniden gündeme alır, hem düşüncenin hem de toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı bir sürecin fikrî ve felsefi başlatıcısı olur. Bu yüzyılın sonlarına doğru meydana gelen Fransız Devrimi (1789) ve ardından gerçekleşen modernleşmenin ilerleme süreçleri, düşünsel anlamda etkilerini ve kaynaklarını Aydınlanma Felsefesinde bulur.

Bütün bunların yanında, 1879’da, Cro-magnon mağarasında kemikleri bulunan Homo Sapiens’e de ‘Modern İnsan’ denilmiştir ki bu da kelimenin bir başka anlamıdır. Bu durumda, evrim süreci içinde bugünkü insana en yakın olanın ‘modern’ olarak nitelenmesi söz konusudur ve terim aktüel anlamında kullanılmaktadır. Bu örneğe benzer şekilde, Modernizm terimini kültürel tarih içinde bir olguya atfen kullanmanın o olgunun güncel olduğu varsayımını yaratması da söz konusudur ki bu durum da terimin aktüel anlamını ifade eder.

İnsanların düşünme biçimlerinde ve kültürlerinde, teker teker belirlenebilecek değişimler yaşandığı, bu değişimlerin hepsinin birbirine bağlı olduğu ve toplu olarak ele alındıklarında bunlara ‘Modernizm’ denilebilmesi de mümkündür. Schönberg’in Erwartung’u bestelerken beslediği Modernizmin kökenlerini, hıza, sanayiye, dünya pazarlarına ve tüm bir 19. yüzyıl düşünce yapısının yeniden ve derinlemesine düşünülmesinde ve anlamlandırılma çabasında aramak gerekir. Bu düşünceler çatışma ve ikilemlerle doludur ancak uyumludur.

19. yüzyıl sonundaki baskın kültürel inanış sisteminin bilim, ilerleme ve klasik liberal düşünceye olan inanç üzerinde yükseldiği görülür. Bilim insanlarının çalışmaları, örneğin Newton’un yer çekimi ve hareket üzerine tezleri, Darwin’in biyolojik evrime dair açıklamaları toplumun bilime olan inancını beslemeye devam eder. Çünkü dönemin toplumunun düşüncesinde bilim, doğada olan bitene dair inanılır, akılcı açıklamalar yaparak gerçek bilgiye ulaşmak için bir yol önermektedir. Kullanılan neden-sonuç ilişkisi

ve deneysel gözlem bu güvenilirliğin dayanağıdır. Bilimin çağının teknolojisi için sağladığı somut avantajlar da açıkça görülmektedir. İcat edilen yeni makinalar, ulaşım ve haberleşmede hızlanma, sağlık alanındaki ilerlemeler, gıdanın verimli ve hızlı üretilmesi gibi birçok somut gelişme ve ekonomik avantaj toplumun bilime ve gelişmeye olan inancını besler. Bu gelişmeler ve etkilerini göz önüne alarak bilimin 19. Yüzyıl sonunda Modernizmin doğuşu için gereken ortamı yaratan en önemli etkenlerden biri olduğu söylenebilir.

Bilime olan koşulsuz inanç, Avrupa düşünce yaşamının 17. yüzyıldan beri en baskın olan konularından olan 'ilerleme düşüncesini' de geliştirir. İlerleme düşüncesi, modern insanın bilgi, refah, teknoloji ve sosyal kurumlar açısından geçmiş nesillerden üstün olduğu varsayımına dayanır. 19. Yüzyıl sonunda entelektüellerin çoğunluğu bu ilerlemenin kaçınılmaz olarak devam edeceğine inanmaktadır. Onlara göre, ilerlemenin sınırları yoktur. Ayrıca ilerleme fikri, Avrupalı inanın kendi kültürünün diğer kültürlerden üstün olduğuna da dayanmaktadır. Bu dönemde Avrupa emperyalizmi dünyanın diğer coğrafyalarını Avrupa bilgisi ve ideasıyla modernleştireceğini iddia etmektedir.

Modern ilerleme sadece bilimsel ve teknolojik gelişimle sağlanmaz. Bu dönem devlet sistemlerinin liberalleşmesi, kanuni haklar ve ekonomik organizasyonların gelişimini de içinde barındırır. 19. Yüzyıl sonunda, demokrasi, oy verme hakkı ve bireylerin dini ve düşünsel özgürlüklerinin korunması gerekliliğine olan inanç iyiden iyiye yaygınlaşır. Yine bu dönemin bir politikası haline gelen 'bırakınız yapsınlar' düşüncesi, Avrupa ve kolonilerinde kapitalist oluşumların önünü açar. Avrupa medeniyetinin gücü, Avrupa ekonomisinin ve politikasının, bilgisinin ve kültürel değerlerinin üstünlüğünün bir kanıtı olarak görülmektedir.

Elbette tüm bu inanış ve düşünce yapısının karşısında duran güçlü görüş ve yaklaşımlar yeni sorgulamaları beraberinde getirir. Bu sayede 20. Yüzyıl başında ve devamında bu baskın düşünce biçimi yeniden gözden geçirilmeye başlanır. Çünkü bazı düşünür ve yazarlar, bilimin doğa ve insan hakkında önemli bilgiler vermekten öte bir inanç tabusu haline getirilmesini ciddi bir biçimde eleştirmeye başlarlar. Diğer taraftan, sosyal ilişkilerin ve geleneklerin yok oluşu üzerine sorgulamalar başlar. Bunun yanında liberal politikalar ve ekonomi modelleri üzerine eleştiri ve tartışmaların sayısı da artmaya başlar. O dönem için aykırı kabul edilebilecek bu çıkışlar, 20. Yüzyıl boyunca yaşanan savaşları ve diğer travmatik durumları deneyimledikçe ilerleme düşüncesini hedef alır ve zamanla toplumda daha fazla karşılık bulmaya başlar. Kramer'in kitabında geniş yer verdiği bu karşıt düşünceler (Kramer, 2002: 6-7) modernizmin ilerlemesine engel olan

fikirler gibi algılanmamalıdır. Aksine bu karşıt düşünceler sayesinde modernizm gelişir, hatta farklı bir yapıya dönüşür.

Modernite alternatif bir kültürel yaşamı da ortaya çıkarır. 'Bohem Kültür' olarak da bilinen bu yaşam biçimi birçok yazarın, sanatçının ve gazetecinin bulunduğu, üniversitelerin etrafında şekillenen, Paris, Viyana, Berlin gibi büyük şehirlerde gelişir. Bu şehirlerde büyük ve güçlü üniversiteler olmasına rağmen geleneklere karşı çıkan düşünürlerin buralarda kendilerine yer bulamadıkları görülür. Oysa bu şehirler, bağımsız bir 'kültür endüstrisini' destekleyecek sayıda yaratıcı yazar ve sanatçıya sahiptir. Bunlar arasından özellikle Paris ve Viyana, farklı uluslardan ve kültürel geçmişlerden olan insanların bir araya geldiği şehirlerdir. Paris, yabancıları ve sürgün sanatçı ve entelektüellere ev sahipliği yaparak uluslararası entelektüel bir topluluk yaratmayı başarır. Gerek Paris, gerekse Viyana, bu insanların bir araya geldiği kafeler ve kitapçılarla doludur. İki şehirde de, resmi akademik disiplinlerin dışında kalmış entelektüel bir yaşamın sürmesini sağlayan, insanların ortak yerlerde buluştuğu ve aynı dergi ya da gazetelerde çalıştığı sosyal ağlar vardır. Bohem kültürün entelektüelleri ve sanatçıları kendilerini burjuva sosyal yaşamına ve resmi üniversite anlayışına karşı mücadele eden bir yerde görür.

20. Yüzyılın başında Viyana adeta Modernizmin başkenti haline gelir. Farklı düşünce ve topluluklardan birçok entelektüeli kendine çeker. Bu sayede Paris'e rakip olur. Zamanla Viyana'da, Batı Avrupa ve Alman kültürünü, Doğu Avrupa ve Slav kültürüne bağlayan kozmopolit bir entelektüel yaşam oluşur. Kramer, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yaşadığı politik problemlere rağmen Viyana'nın entelektüeller için Orta Avrupa'nın büyük bir buluşma yeri haline geldiğini belirtir. Ona göre İmparatorluğun yaşadığı politik problemler, eleştirel düşüncenin gelişmesine olanak sağlar. Viyanalılar, kültür endüstrisini geliştiren sanat galerilerini, basım evlerini, gazeteleri, tiyatroları ve konserleri desteklerler (Kramer, 2002: 11-12). Geleneksel kültürün genel olarak korunması ve savunulmasını sürdürürken, üniversitelerin dışında yaşanan canlı kültürün ortaya çıkardığı çatışma, deneysel bir kültürün oluşumuna da yol açar.

Erwartung'un bestelenme sürecinde Modernist düşüncenin içinde şekillenen sanatsal ve edebi gelişmelerden doğal olarak oldukça etkilenen Schönberg'in içinde yaşadığı dönemde bilim, sanat ve düşünce alanındaki inanılması güç bir hız ve çeşitlilikte meydana gelen gelişmelerin daha somut bir biçimde anlaşılabilmesi için kısa başlıklar halinde özetlenen değişimler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- 1893'de Edward Munch'ün (1863-1944), erken dışavurumcu eseri Çığlık isimli tablosunu yapar. Böylece Schönberg'i ve birçok sanatçıyı etkileyen Ekspresyonizm ilan edilir.
- 1895'de Wilhelm Roentgen'in (1845-1923), x-ray yani röntgen ışınlarını bulması ile hem tıpta büyük ilerleme kaydedilir, hem de insan fenomeni anatomik olarak ulaşılır ve görülür kılınır.
- 1898'de Valdemar Poulsen'in (1869-1942) telgrafı icat eder. Böylece iletişim büyük bir hız yakalar. Buna bağlı olarak savaş teknolojisi de evrilmeye başlar.
- 1899'da Joseph Conrad (1857-1924) tarafından yazılan ve Avrupa emperyalizminin Afrika'da ortaya çıkardığı acımasız olayları anlatan Karanlığın Kalbi adlı romanı basılır.
- 1900'de fizikçi Max Planck (1858-1947) Kuantum Kuramı'nı keşfeder ve fizik kurallarına bambaşka bir şekil verir.
- 1903'de Wright Kardeşler (1867/1871-1912/1948) ilk motorlu uçağı havalandırır.
- 1904'de Marie Curie (1867-1934), uranyumla yaptığı deneyler sonucu radyoaktiviteyi keşfeder. Curie bu sayede Nobel Ödülünü alan ilk kadın olur.
- 1905'de Albert Einstein'ın (1879-1955) bilim dünyasında çığır açan Görecelilik Kuramı konulu makalesi yayınlanır. Ünlü sosyolog Max Weber'in (1864-1920) dini ve siyaseti radikal bir bakışla ele aldığı Protestan Etiğı ve Kapitalizmin Ruhunu adlı eseri yayınlanır. Sigmund Freud'un (1856-1939) tabulara kafa tutan Cinsellik Üzerine Üç Makale'si yayınlanır.
- 1906'da De Forest Radyo Telefon Telgraf Şirketi ilk düzenli radyo yayınına başlamaya başlar.
- 1907'de Boris Rosing (1869-1933) ilk basit televizyon yayınına yapar. Picasso (1881-1973) resim sanatında bambaşka bir çağı açtığı erken dönem kübist eseri olan Avignonlu Kızlar tablosunu bitirir. Filozof Edmund Husserl (1859-1938) yeni bir felsefenin temelini attığı ve insan bilincinin içeriğini özetlediğı Fenomenoloji Düşüncesi adlı eserini yazar.

- 1908'de Güney Afrika Birliği kurulur. Siyah halka siyasal özerklik verilir. Henri Matisse'in (1869-1954) modern sanatçının gerçekliğin aynen sunumunu yapmaması gerektiğini tartıştığı Ressamın Notları yazısı yayınlanır.

- 1909'da Wilhelm Johannsen (1857-1927) gen terimini ortaya atar. Sanatçı Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) ilk Fütürist Manifestoyu yayınlar.

Erwartung'un bestelenmesi sürecinde, yukarıda özetle verilmeye çalışılan gelişmeler yanında, Modernist sanata dair çalışmalarla diğer düşüncelere göre daha çok öne çıkmış olan Frankfurt Okulu'nun etkisinden bahsetmek yerinde olur. Eleştirel yaklaşıma sahip olan Frankfurt Okulu'nun düşünürlerinden Horkheimer, Adorno ve Marcuse sosyoloji ve eleştiriyi birbirinden ayırmaz. Onlara göre, bir sanat eserini incelemek, onun yorumlanış biçimlerini incelemeyi de gerektirir. Bu inceleme, eserin oluşumundan seyirci tarafından algılanmasına dek olan bütün süreçleri içerir. Bunun yanında eserin ve süreçlerin toplumsal bütünle ilişkilerinin de sürekli göz önünde tutulması beklenir. Frankfurt Okulu'nun bu yaklaşımı da kendine Modernizmde ve modern sanatta yer bulur. Zaten okulun düşünürleri, özellikle Adorno ve Benjamin, bakış açılarının modernist olduğunu her fırsatta tekrarlarlar.

Frankfurt Okulu, verili toplumdaki tümel ile tikel arasındaki sahte uyumu, tarihsel olanın kendini evrensel gösterebilmesindeki ideolojiyi ve amaçlar ile araçlar arasındaki belirginliğini yitiren ayırım çizgisini açığa çıkarmak yolunda modernizmde önemli bir potansiyel bulduklarını söyler. Kaynak, Frankfurt Okulu'na göre, modernist sanatın en önemli özelliği olarak onun yabancılaşmış topluma ikinci bir yabancılaşma uygulaması olduğunu vurgular. Çünkü sanatın toplumla (gerçeklikle) ilişkisi bir yabancılaşma içerir. Bu da sanatçının kendisini sistematik olarak yabancılaşmış toplumdan soyutlamasına neden olur. Böylece sadece sanatın hakikatinin yer aldığı ve bu hakikat ile iletişim kurduğu gerçekdışı, hayalci bir evren yarattığı ikinci bir yabancılaşma yaşar. Bu yabancılaşma, bir yandan da sanatı topluma bağlar, sınıf içeriğini korur ve saydamlaştırır. İdeoloji olarak sanat, egemen ideolojiyi 'geçersiz kılar'. Sınıf içeriğini idealleştirir, stilize eder ve böylece özgül sınıf içeriğinden öte, genel hakikatin yuvası olur.

Benjamin'e göre modern dönemle birlikte yaşam, insanın kendisi tarafından bir bütünlük içinde anlamlandırılacak bütünsel bir yaşam olmaktan çıkıp, bölük pörçük ve şöylece yaşanıp geçiliveren bir yaşantıya dönüşmüştür. Modern insan yaşamı bir bütünlüğe kavuşturılmaktan ve onun gerçekliğini görmekten kaçınmaktadır. Bu yüzden yaşam deneyimleri bilinçaltına kadar inmemekte, irade dışı bellek düzeyinde kalmakta

ve iradeye bağı bellek, modern yaşamın şoklarına karşı savunulmuş olmaktadır. Ona göre sanatın yabancılaşmış yaşama uyguladığı ikinci yabancılaşma, bu ayrımın aşılmasını, insanın belleklerinin bu iki alanını birleştirebilmesini sağlayabilir. (Dellaloğlu, 1995: 48-49)

Bu açıdan bakıldığında, Erwartung'un libretto içeriğinde ilerleyen dramatik yapısı ile döneminin alışılmış müziğinden uzak müzikal yapısı, bahsedilen 'yabancılaşma' benzetmesini tüm yönleriyle taşır. Böylesi iddialı bir eserle çağının dinleyicisinin karşısına çıkmaya cesaret eden Schönberg'in, kendisini toplumdan soyutlayıp sadece sanatın hakikatinin peşine düştüğü rahatlıkla söylenebilir. Ama aynı zamanda besteci yarattığı bu ikinci evrenle, içinde bulunduğu hâkim sınıfın ideallerini ve beğenilerini hedef alır ve adeta bir röntgen filmi gibi sınıfın içeriğini sınıfa tekrar gösterir. Bu yüzden, Erwartung'un modernizmin önemli bir sanatsal örneği olduğu söylenebilir.

Toplumsal ilişkinin ortaya konması açısından incelemeye devam edersek, 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. Ama bu başkaldırını rahatsız edici bir tartışmadan çok, acı çeken, etkisiz, resmi bir jeste dönüştüren yine bu suç ortaklığıdır. (Dellaloğlu, 1995: 66)

Eagleton'a göre Modernist sanat, sadece, kendini üreten koşulların eleştirisini yaparsa geçerli olabilmektedir. Ve karşı çıktığı ile ne kadar derinden uzlaştığını onaylarsa, o kadar güvenilir olmaktadır. Modernist sanatın sorunsal doğası, estetik çalışmanın özgür doğasına ilişkin özerkliği, pazarda bir ürün olarak işlevsizleşen özerkliğe karşı koymaya çevirme çabasında yatar. Onu kimliksizliğe mahkûm eden, kendi içindeki maddi koşulların dayatması olarak görülür. Sanat ya kendini tamamen iptal etmeli ya da kendi olanaksızlığını bünyesinde barındırarak, yaşam ve ölüm arasında gidip geliyor gibi görünmelidir. (Eagleton, 1993: 101)

Hayatı boyunca modern müzik üzerine düşünmüş, çok sayıda yazı kaleme almış ve hatta besteler yapmış olan Adorno için, müzik doğal değil tarihsel bir görüngüdür. Batı müziğinin geleneksel tonalitesinin herhangi başka bir müziksel biçimden daha doğal olduğuna inanmaz. Geleneksel tonalitenin, müziğin gelişmesinin sadece belirli bir

aşamasını temsil ettiğini düşünür. Toplum, sadece belirli bir kesimin bilinci olarak değil bir bütün olarak müzikte yer alır. Estetik liyakatin ve toplumsal içeriğin birbirinden ayrılmaması gerektiğini ileri süren Adorno, müziğin bir süreç olarak diyalektik analizini şöyle yapar:

“1. Üretim; yaratma süreci. Gerçek müziksel özne birey değil, yaratıcının bireysel yetenekleri ile ona geçmişten miras kalan her şeyin bir toplamıdır.

2. Yeniden-üretim. Önceleri müzik dışı bir gelişme olarak değerlendirilen teknoloji, yaratım sürecinde kullanılmakla müziğin içsel gelişimi ile buluşmuştur. Eğer sanat eseri kendisinin yeniden-üretimine dönüşüyorsa, yeniden-üretim de sanat eserine dönüşebilir.

3. Algılama. Müziğe akılcı ve eleştirel bir tepki verebilme yeteneği her geçen gün azalmaktadır. Bunun nedeni, kitlenin sürekli olarak daha önce alıştığı, alıştırıldığı biçimlerin bombardımanı altında kalmasıdır.” (Jay, 1984: 136-137)

Adorno, üretim ve algılama açısından öncü ve modernist müzikte her ayrıntının, kendi müziksel anlamıyla somut bütüne bağlı olduğunu belirtir. Bu yüzden, temalar ve ayrıntılar bütünle çok sıkı bir biçimde iç içedir. Adorno temaların dikkatli bir şekilde geliştirilmesi gerektiğini ve ayrıntıların da bütünü etkilemeden değişmeyeceğini savunur. Kısaca, ayrıntılar neredeyse bütünün ön tasarımı yaparlar. Uyum ve tutarlılık, biçimsel yapı ve içerik (temalar) arasında gerçekleşir. Algılama açısından Adorno müziğin bütünü anlamadan, parçaları anlamının mümkün olmadığını belirtir. Çünkü bütün, ayrıntıların anlaşılmasında çok etkilidir. Temalar ve ayrıntılar ancak bütünle ilişki içinde anlaşılabilir. Ona göre müziğin anlamı sadece bir farkına varma, örnek olarak başka bir parçayla özdeşleştirme biçiminde kavranamaz. Müzik bir çaba ve yoğunlaşma gerektirir. Müziğin estetiği, günlük yaşamın sürekliliğini kırar ve hatırlamayı teşvik eder. (Held, 1984: 101-103)

Modernist bir eser olarak Erwartung, Adorno'nun yukarıda belirtilen modernist çerçevenin içine rahatlıkla yerleştirilebilir. Erwartung'u kendinden önceki operalardan ayıran en önemli özelliklerinin başında onun biçimsel, tematik ve dramatik bütünlüğü gelir. Klasik operadan farklı şekilde, overtür, aria gibi müzikal biçimleri barındırmayarak, tek perdeden oluşan ve bu tek perde içinde aralıksız müziğin devamıyla dört sahenin sürdürüldüğü bütünsel bir yapısı vardır. Eserin dinleyici tarafından algılanması da bütünlüklü bir yaklaşım içinde olmasına bağlıdır. Ayrıntıların görülmesi için önce bütünün algılanması gerekir. Üstün bir besteleme tekniği söz konusudur ve icrası da bu yüzden üstün bir tekniği gerektirir.

Modern müziğin deyim yerindeyse ruhunu ortaya koyan Adorno'ya göre soyut bir sanat olarak müziğin kavramdan uzak olması, onun kendini kolayca ele vermemesi demektir. Derinliği olan modern müzikte toplumsal olan dibe çökmüştür. Bestecinin toplumsallığı bu çökeltinin içindedir, yoksa popüler müzikte böyle derinlikli bir çökelti bulunmaz. Popüler müzik var olanı, nesnel gerçekliği yeniden üretir. Toplumla uyuşma, anlaşma durumunda olan popüler müzik ne özerk ne de özgürdür. Özgürlük için toplumla anlaşmanın bitmesi gerekir. Bu da ancak ve ancak müzik tarafından yapılabilir, toplum tarafından değil. Toplumsal olanı müziksel biçimlerde içselleştiren müzik, bu yolla topluma karşı çıkar. Müzik bu içselleştirmede ve toplumla kavgalı olmasında kendi özerkliğini elde eder. Müzikte nesneleşen toplum, artık müziğin hakikatidir, toplumsal bir hakikat değildir. İşte müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. Bu bakımdan müzik sosyolojisi, ideolojik içerikle ve müziğin ideolojik etkisiyle ilgilendiği ölçüde, toplumun eleştirel bir öğretisi olur. Bu da müzik sosyolojisine müziğin hakikatini araştırma sorumluluğunu yükler. Bu araştırmanın asıl yeri, modern müziktir, yeni müziktir. Adorno'ya göre bunun başlıca yaratıcısı Schönberg'dir ve yalnızca yeni müzik, kendi hakikat içeriğinin bilgisine ulaşmamıza izin verir. (Soykan, 1991: 73-76)

Her ne kadar Adorno tarafından müziğin hakikatini ortaya koymakla övülse de, birçokları Schönberg'i duygulardan uzaklaşmış, fikrin ve idealin hizmetinde, anlaşılması ve sevilmesi zor bir müzik yaparak rafine bir dinleyici kitlesi yaratıp sanatını toplumdan uzaklaştırdığı gerekçesiyle eleştirir. Elitist bir burjuva müziği yarattığını ileri sürdükleri Schönberg'in çağının ruhunu yansıttığını ve onu içselleştirmede başarıya ulaştığını da düşünmezler.

Schönberg'e getirilen eleştirilerin karşısında olan Adorno, Schönberg'in naif bir sanatçı olduğunu ve onun en büyük rehberinin ise irade dışı müziksel sezgileri olduğunu söyler. Schönberg'e yöneltilen melodi eksikliği saptamasının böyle bir besteci için haksızlık olduğunu savunur. Ona göre Schönberg'in müziği son derece melodik bir müziktir. Ancak o, hazır formülleri tekrar etmek yerine, sürekli yeni formlar üretir. Melodik imgeleminin tek bir melodiyle yetinmeyen yapıdaki eserleriyle Schönberg'in müziğin kendi nefesini izleyerek onu kısıtlamalarından kurtaran en büyük yetenek olduğunu savunur.

Schönberg'e getirilen bir diğer eleştiri de deneysel olmasıdır. Bu eleştirinin temelinde, sanatsal tekniklerdeki gelişmenin organik bir bütünlük içinde ilerlediği anlayışı yatar. Bu eleştirilere göre kendi başına hareket eden, yeni bir şey keşfeden herkes yalnızca geleneğe karşı suç işlemiş olmakla kalmaz, aynı zamanda gösteriş ve

yetersizlikle suçlanır. Ancak Adorno bu eleştirilere karşı müzik de dâhil olmak üzere, sanat eserlerinin bilinçlilik ve kendiliğindenlik içerdiğini ve bunun da doğrusal gelişmeye aykırı olmak zorunda olduğu cevabını verir. Adorno geleneğin, sadece açık seçik görünen, fark edilmesi güç olmayanı değil, aynı zamanda, o ana kadar bastırılmış, göz ardı edilmiş, bilinçaltına itilmiş olanı da içerdiğini belirtir. Bu nedenle modern resmin ya da Schönberg ve İkinci Viyana Okulu'nun modern müziğinin gelenek dışı olduğunun söylenemeyeceğini yazar. (Adorno, 1989: 150-155)

Modernizmin sanatsal ve estetik görüngüsü üzerine eğilmiş olan bir diğer düşünür olan Walter Benjamin (1892-1940), kapitalizmin üretim güçlerinden kaynak bulan yeniliklerin ve buluşların gittikçe artan bir hızla eskimesinde bütün modern çağın göstergesini bulur. Modern çağın tekniğinin gelişmesini takip eden eser yaratıcısının çıkmazı, müzikte yarattığı yeniliklerin teknikteki gelişmelere koşut olması beklentisidir. Yeni müzik bestecisine göre müzik de tıpkı teknik kadar eskidir, yeniliklere ve gelişmelere aç kalmıştır. Benjamin, 20. Yüzyılla birlikte büyük kentte yaşayan ve edindiği izlenimlerin karmaşasını eserlerine yansıtan yeni müziğin kimi sanatçıları, yaşamları boyunca tek bir akıma dâhil olmamış, yaratılarında cesur davranmaya koşullanmış ve sanat yaşamlarının çeşitli evrelerinde farklı akımlarda besteler verdiğini anlatır. Ona göre, modern müzikte kişisel ifadenin baskın biçimde ortaya çıkmasının temeli, 19. Yüzyıl Avrupası'ndaki gelişmelere dayanır. Kapitalizmin geçerlilik kazanmaya başladığı, hızla kentleşen, burjuvazinin giderek daha fazla rol oynadığı 19. Yüzyıl Avrupası'nda ulus kimliği belirgindir. Bunların müziğe yansması kişisel ifadeye yönelme ile olur. Müzikte kişisel ifadeye yönelen besteci, her bir bestede kendisini aşan bir davranış sergilemeye çalışır. Bu durum çağımızın getirdiği bireycilik ve her bir bestecinin kendine özgü stil geliştirme isteği yüzünden dinleyicinin bu müziği algılamasını veya anlamasını zorlaştırır. Bunun sonucunda dinleyici, yeni müziğin benimsenmesinin yüksek düzeyde bir beğeni algısı ve dâhilik düzeyinde eğitilmiş bir kulak gerektirdiğini düşünür. Çağın teknik gelişmelerine aynı hızda ayak uydurması beklenen insan beğenisine sunulan yeni müzik, tıpkı Benjamin'in bahsettiği gibi bir ilerlemeden çok bestecilerin bireysel düşlerinin, bireysel buluşlarının, farklıyı yaratma isteklerinin eserlerine yansması sonucu oluşan akımların toplu adıdır denilebilir (Erden, 2014: 46-47)

Bütün söylenenlerin ışığında, Schönberg'in 1909 tarihli Erwartung Operasının 20. Yüzyıl başı modernizminin hem düşünsel hem de sanatsal alanda kendini göstermiş neredeyse bütün özelliklerini kapsadığını söylemek ve bu eseri modernist bir opera olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Erwartung, 'Fin de siècle' diye adlandırılarak 19.

Yüzyılın bitişini ifade eden, tarihin en hareketli 'yüzyıl sonu' olarak nitelendirilmiş bir dönem ile insanlığın ilerleyişi ve üstünlüğü anlayışına sıkı sıkıya bağlı olarak geleceğe büyük bir umutla bakan 20. Yüzyıl başının verimli karakterinden beslenir. Bu opera, etrafında meydana gelen birçok olaydan ve eserden izler taşır. Sahip olduğu göndermeler, Avrupa'nın ortak geçmişini yansıtır, kendinden öncekilerin devamı olduğunu yineler. Bilimsel rasyonalizmle beraber insan fenomenini en ince noktalarına kadar araştırmaya kalkışanlardan biri olan Freud'un, ruhun ve bilincin derinliklerinde bulduklarını kendine konu olarak seçer. Müzik sosyolojisinin modern toplum ve açmazlarını Erwartung üzerinden incelemesi mümkündür. Modern topluma yabancılaşmış Schönberg'in, sanatın hakikatini ortaya koyduğu bütünlüklü ve yeni müziğini bu toplumun yüzüne onunla çatışmaktan çekinmeden söylemesini Erwartung'da görürüz. Bu yüzden modernizmin tüm öğelerini içinde barındıran Erwartung için modernizmin çocuğudur demek sanıyorum yanlış olmaz.

3.3. ERWARTUNG'UN BESTELENDİĞİ YILLARDA MÜZİK VE OPERA

3.3.1. Erwartung'un Bestelendiği Yıllarda Müzik

Erwartung'un bestelendiği dönemde müziğin ve operanın içinde bulunduğu durum ve gelişimin özellikle Schönberg dışındaki müzisyenlerin o dönemde izlediği yolun ele alınmasının, Erwartung'un sosyolojik, tarihsel ve sanatsal gerçekliğiyle daha bütünlüklü kavranabilmesini sağlayacaktır. Modern müziğin ve modern operanın en karakteristik örneklerinden sayılan Erwartung'un, bu dönemde yaratılan diğer müzik ve opera örnekleriyle karşılaştırılarak ele alınması, bu eserin öneminin ve çağa olan etkilerinin daha somut olarak anlaşılması bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu bölümde, dönemin müzik ve opera yaşamı daha çok sosyolojik bir yaklaşımla ele alınacaktır.

Bilindiği gibi müziği sosyolojik bir yaklaşımla değerlendirmek gerektiğinde onun yapısı ve özündeki değişimlere bakmak önemlidir. Çünkü bu sayede değişim hakkında da bir fikre sahip olunur. Modernizmi başat akım olarak kabul ettiğimiz bu çalışmada, bu akımın ünlü sosyolog ve düşünürlerinden Max Weber'in (1864-1920) de ısrar ettiği müziğin toplumsal değişimin bir göstergesi olarak kabul edilmesi fikri temel alınmaktadır. Weber'in Batı müziğindeki dönüşümlerle toplumsal dönüşümler arasında kurduğu bağlantılar, müziğin sosyolojik açımlar yapmak için ne derece önemli bir kaynak olduğunu ortaya koyar. Onun düşüncesinde müziğin geçirdiği dönüşümler, toplumsal yapının geçirdiği dönüşümlerle büyük bir 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.

Tarihsellik ve değişim yanında müziği sosyolojik kılan bir başka belirleyici unsurun, müziğin ideolojik boyutu olduğunu yazan Esgin, gerçekliğin görüntüsüne sahip olan müziğin, bu görüntüden çıkıp gerçekliğin kendisi olduğunda 'ideoloji' haline geldiğini belirtir (Esgin, 2012: 155-156). Müzik ile ideoloji arasındaki bu ilişki, ideolojinin amacı, işlevi ve değişimi söz konusu olduğunda anlam kazanır. Çünkü böyle bir durumda müzik bir üstyapıya dönüşür. Üstyapı ise ideolojik bir nitelik taşır. İşte toplumdaki bu üst yapısal değişimler ideolojinin bir yansıması olan müziğin değişimini de zorunlu hale getirir. Bu yeni ideolojik oluşumlar kendi amaç ve işlevlerine hizmet eden yeni müzik biçimlerini ve beğenilerini oluşturmaya başlar. Bir başka deyişle, toplumda kitlesel olarak kabul gören müziksel beğeniler aslında toplumu yönlendiren ve biçimlendiren ideolojiyi açığa çıkaran

unsurlardır. Bu yüzden Esgin, müzik sosyolojisi açısından, müzikle ilgili olan her şeyin sosyolojik bir yönü olduğu gibi, sosyolojik olan her şeyin de müzikle bir bağı olduğunu belirtir.

Modern sosyolojinin kurucusu olan Max Weber, “Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri” (1911) adlı eserinde, Batı’da kapitalizmin yükselişini temellendirirken kullandığı rasyonelleştirme 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. Ona göre, orkestralardaki artış da bu süreci hızlandıran etmenlerdendir. (Turley, 2001: 638-639)

Modern müzik eserlerinin bestelenmesine olanak sağlayan notasyon da aynı şekilde rasyonelleştirme süreciyle ilgili olarak sadece Batı’ya özgüdür. Weber’in çözümlemesinde rasyonelleşmeyle ilişkili akor armonisi ve kontrpuan gibi kavramlar müzik davranışlarının bazı yönlerinin yapısını açıklamaya temel oluştururlar. Dolayısıyla Weber’e göre ideal tip kategorileri oluşturan bu kavramları analiz etmek, müzik sosyolojisinin görevlerindedir. Müzik sosyolojisi üzerine eserler veren diğer düşünürlerden Adorno ve 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)

Bir diğer müzik sosyoloğu olan Georg Simmel (1858-1918) “Müzik Üzerine Psikolojik ve Etnolojik İncelemeler” adlı eserinde müzik ve sosyal yapı arasındaki ilişkileri anlamlandırmaya çalışır. Ona göre müzik üzerine yapılan sosyolojik analizler, hem müzikal sanatın teknik yönlerini anlamayı hem de onu çevreleyen sosyal süreçlerin anlaşılmasını sağlar. Müziği sosyal yaşamdaki etkileşimin ya da iletişimin bir formu olarak değerlendirir. Simmel’e göre özel bir form olarak sanat yaşamdan başkadır,

yaşamdan ona karşıt olmakla ayrılır. Bu karşıtlık içinde nesnelerin salt formları, bu nesnelerin öznel olarak sevilmesi veya sevilmemesi karşısında nötr kalarak, içinde yaşadığımız gerçeklikle her türlü bağ kurmayı reddederler. Fakat varlık ve fantezi arasına bu mesafenin konulmasıyla birlikte, bu salt formlar, bize, gerçeklik formu içinde olabileceklerinden çok daha yakın hale gelirler. Gerçek dünyanın tüm nesnelere yaşamımızda araç ve materyal olarak içerilmiş halde var olabilirlerken, sanat eseri hep kendisi için var olur. Gerçek dünyaya ait her şey, sanat eserinde bizim için bir yabancılaşma taşıdır. Sanat eseri, başka her şey yerine kendisi olmakla, bizim için başka her şeyden daha fazla bir şey olur. (Jung, 1995: 126)

Sanatçı, imgesel ve simgesel dinamiklerle toplumsal dinamiklerin biçimlendirdiği, diyalektik bir ilişki içerisinde. Sanat eseri işte bu diyalektiğin en somut ifadesi olarak ortaya çıkar. Bu nedenle bir müzik eseri, ne tamamen müzikal alanlara için 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.

Sanat eseri, biçim ve içerik unsurlarının birleşmesiyle oluşur ve bunları simgesel olanla ya da onun aracılığıyla elde eder. Bununla birlikte sanat eserinin anlamı/ifadesi imgesel olanda ortaya çıkar. Bu yüzden yapının anlam içeriğini elde edebilmek ya da gerçeklik ile ilişkisini kurabilmek için her iki özerk müzikal alan ile diyalektik bir ilişki kaçınılmazdır. Adorno'ya göre bir sanat eserini ve anlamını açıklayabilmek için, sanat eserinin içsel dinamiklerini ve içinde bulunduğu tarihsel bütünlüğün dinamiklerini kavrayabilen eleştirel bir yöntem ihtiyacı vardır. Adorno, sanatsal üretimin iki farklı bilinç düzeyinde gerçekleştirildiğini ifade eder. Bunlar bilinç düzeyi ve bilinçdışı düzeyidir. Adorno bu ikili ayrım içerisinde bilinçdışı düzeyi daha derine yerleştirirken, muhtemelen sanatçıyı geçmiş bütün aidiyet deneyimlerinin içerisine yerleştiği toplumsal bağlamın bir ürünü olarak kurgular. Müziğin analizi üzerine düşünürken, icracının konumunu, eserle diyalektik bir bağlantı ile kurar. Dinleyicinin konumunu da buna benzer bir şekilde kurar. İcraçından sanat eserini derinlemesine tanımasını isterken, bu bilinçdışı düzeye, sanat eserinin yaratıcısından bağımsızlaştığı bölgeye ulaşmasını bekler. Bu şekilde bir eseri derinlemesine tanıma becerisini analiz ile eş kılar. Ona göre müzik eserinin analizinde iki temel unsur incelenmelidir. Bunlar, eserin içsel ilişkileri ve kompozisyonda esas olarak neyin yer aldığıdır. (Bilir, 2012: 191-192)

Görüldüğü gibi 19. yüzyılın son çeyreğinde, bir yandan geç-romantizm varlığını sürdürürken, bir yandan da yeni akımlar müzik tarihinde yerini almayı sürdürür. Bu yüzden, ele alınan bu kısa dönemin, sanatta belli bir akımın değil birçok akımın etkisinde

kaldığı görülür. Bu akımlardan olan İzlenimcilik, sadece resim sanatında kendini göstermez, dönemin müziğini de oldukça etkiler.

19. yüzyıl sonlarında yeni akımların doğuşunda resim sanatının önemli payı vardır. İzlenimcilik de bu kapsamda ele alınır. İzlenimcilik terimine ilk olarak ressam Claude Monet'nin (1840-1926) 1874'de Paris'te diğer arkadaşları Paul Cezanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) ile ortak olarak açtığı sergideki "Impression" adını taşıyan tablolarından birinde rastlanır. İzlenim anlamına gelen 'impression', daha sonraları bu tür resimleri eleştirmek için kullanılır. Eleştirilere maruz kalan grup bu nitelermeyi benimseyince İzlenimciler yakıştırmaları zamanla bir akımın adı olur. Atölye çalışmasını reddeden bu akım, açık havada yağlı boya çalışmasını benimser. Renk değerleri renkleri ayıran çizgilerle değil, ışık ve gölge oyunları ile verilir, böylece yaratılan atmosferle izlenim aktarılmış olur. Amacı gerçeğin bir anlık ve yinelenmeyecek olanı vurgulayan izlenimini yakalamaktır. Çünkü gerçeği yerinde saymayan bir değişken olarak görür. Süreklilik ve değişmezlik, yaşamın özündeki dinamizme, yenilenen akışa, gelişime karşıt olan geri bir anlayış olarak kabul edilir.

İzlenimcilik müzikte de benzer özellikleri taşır. İzlenimci müzik ezgiyi, biçimi, polifonik dokuyu ve uyumun işlev bağlarını kaldırır. Bunun yerine, aralarında bağ olmayan uyumun düşsel, pırıltılı oyununu, ışık-gölgeli yarım 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, renk sevgisini bilinçle yansıtır. İzlenimci müzikte ritim ve ölçüm, belirsizliğe eğilim gösterir. İncelikli, uçucu, yumuşak tınılara yer verir. 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. Bu akımın büyük bestecisi Claude Debussy (1862-1918) bu durumu "Müzikçiler tını ayrışımını bilmiyorlar. Tınının safiyetini 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.” şeklinde açıklar (Say, 2003: 454-456). Debussy'nin açıklamalarından da anlaşılacağı üzere İzlenimcilik müzikte sadeliğe, saflığa ulaşma çabalarında kendine yer bulur.

Hauser, Modern sanatın amacının duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemek olduğunu söyler. 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 'kendini beğenmiş' duygusal estetiklerinden kurtulmaya çalışır (Hauser, 1984: 405). Her ne kadar İzlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumu ortaya çıkarma çabasıyla doğmuş olsa da dönemin kültürünün 'acayıplığını' ve 'yalancılığını' ilk kez vurgulayan, İzlenimcilik sonrası sanat olacaktır.

20. yüzyıla gelindiğinde, Modern sanat temelden 'çirkin' kabul edilen bir sanattır. Çünkü İzlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçer. Müzikteki resimsel değerleri yıkar, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri kaldırır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel olan her şeyden uzaklaşır. İzlenimci besteci Debussy, Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve 'ton soğukluğunu' kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schönberg ve Paul Hindemith'in (1895-1963) müziğinde yoğunlaşarak 19. Yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantılarını koparır.

20. yüzyılda müzik alanında büyük değişiklikler gerçekleştirilmeye çalışılır. İlk olarak, müziğin maddi öğeleri (sesle ilgili) ele alınır ve tüm yönleriyle derinlemesine irdelenir. Buna bakarak bazı müzik tarihçileri 20. Yüzyılı 'deneyler çağı' olarak adlandırır. Müzikte devrimci atılımların gerçekleştiğini ileri sürerler. Ancak bunların yanında, karşıt görüşler de bulunmaktadır. Bazıları, 20. Yüzyıl bir emperyalizm çağı olduğundan, kapitalist-emperyalist ülkelerin yani batı ülkelerinin müziğini de 'emperyalist, yıkıcı ve gerici' bir müzik olarak değerlendirir. Diğerleri ise, II. Dünya Savaşı'ndan sonra hafif müziğin, yaygın adıyla popüler müziğin yaygınlaşması ve giderek egemen duruma gelmesinden dolayı, 20. Yüzyıla 'pop müzik çağı' adını verir. Bu görüşlere pek çok eklemeler yapmak mümkündür. Örneğin, Sosyalist ülkelerdeki Toplumsal Gerçekçi müzik akımı, kapitalist ülkelerde gelişen Caz müzik akımı, Almanya ve İtalya'da baş gösteren Faşist müzik akımı, bağımsızlığına yeni kavuşan ülkelerde vücut bulan Ulusal müzik akımı, deneyciliğe karşı gelişen Neo-Klasik müzik akımı, ya da 19. Yüzyılın devamı olan Romantik müzik akımı gibi yukarıda sıralanan müziklerin tümü 20. Yüzyılda görülür. Bu bakımdan, çağın müziği tek ve bütünlüklü değildir. Farklı ilişkilerin ve farklı

kültürlerin müziğidir. Onun için müzik türleri, biçimleri, içerikleri, estetik ve teknik özellikleri, müzik anlayışları, yaratılma koşulları, işlevleri bakımından birbirinden çok farklı özellikler gösterirler.

20. Yüzyıl müziğinde teknik açıdan şu değişimlere rastlanır: Tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmaz, ya da özgürce değerlendirilir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, antik makamlar (modlar) tercih edilir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak tondışı / tonsuz (atonal) ezgi kavramına ulaşılır. Hatta ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denir. Tonal armoninin tonik ve dominant gibi öğeleri eski dönem müziğine bırakılır. Uyum çeşitleri artırılır, giderek tonal yönleme göre çözümlenmesi olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilir. Tonalite kavramı kalktığı için tonal armoniden söz edilmez. Ritim, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öğe durumundan kurtarılır, önemli bir anlatım aracı haline gelir. Bu sayede 20. Yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmış olur. Ölçü çizgilerine gerek görülmez. Çok-ritimlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık hale gelir. Aksak tartımlara yer verilir, ostinato (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve senkop (gecikme ya da öncellemeye ilişkin vurgu) bestecinin isteğine bırakılır. Klasik formlar ruhu korumak şartıyla değişime uğratılabilir. Benzerliklerden ve yinelenmelerden kaçınılır, bunun yerine bozulan biçimden yeni ve özgür bir biçim yaratılması yoluna gidilir. Yapıtın ne türlü bestelendiği sezdirilmemeye çalışılır, fazla konuşmaktan kaçınılır. Kontrapuan yeni bir kavrayışla ele alınır, bu sayede ses partilerinin bağımsız bir akış kazanabilmesi sağlanır. (Say, 2003: 469-471)

Tüm bu teknik değişimlerin yanı sıra her bir çalgının ses kapasitesi, sesle ilgili özellikleri (renk, tını) diğer çalgılar ve insan sesiyle ilişkileri, kullanılabilecek alanları, orkestrasyonda genişleme, seslerin anlatım özellikleri keşfedilir. Bir yandan da ilkel formlara yönelme, ilkel ezgi ve ritimlere ilginin arttığı görülür. Yani sadece ileri atılımlar değil, geriye ve ilkele olan ilgi de bu dönemde gerçekleşir. Bu yaklaşımlardan yola çıkarak 20. Yüzyıl müziğinin 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 de 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 yaşanan gerçek ve bu gerçeğin sanatçının bilincinde yarattığı etkiyle ilgilidir.

Daha derli toplu bir incelemeye gidilirse, 20. yüzyıl başı (1900-1920) müziğinde ortaya çıkan değişimler (Kaygısız, 2004: 320-324) ana başlıklar altında şu şekilde sıralanabilir:

a) Ezgi Yönünden: Önce ton duygusu esnetilir, sonra kaldırılır, kromatikler öne geçer. Böylece ezgiler belli bir tona bağlanmaksızın ilerler. Bu arada pentatonik diziler kullanılmaya başlar, kilise ve doğu makamlarına yönelme olur. En sonunda ezgi ortadan kaldırılır.

b) Ritim Yönünden: Aksak ritimler kullanılır. Vurgu yerleri değiştirilir. Birden fazla ritim aynı ölçü içinde kullanılır. Çapraz ritimler denenir. En sonunda, ezgide olduğu gibi ritim özgürleştirilir. Ölçü çizgileri kaldırılır. Ritimde özgürlük melodinin yerine başlıca anlatım ögesi olmasını sağlar.

c) Armoni Yönünden: Armonide, çeken-eksen ortadan kalkar. Türlü armonik bağlantılar ilintisiz kurulur. Yeni akorlar oluşturulur; ikili, dördü, beşli, yedili gibi. Klasik armoninin üçlü sistemi kaldırılır. En sonunda da armoni özgürleştirilir.

d) Biçim Yönünden: Biçimde, lied, sonat, rondo gibi temel formların çatısı değiştirilir. Temasız müzik denenir. Çok geçmeden yeni tonlar oluşturulur ve çoktonluluk tekniği geliştirilir. Eserde aynı anda bütün partilere birbirinden bağımsız hareket etme özgürlüğü tanınır. İki, üç, dört tonlu eserler yaratılır.

Kısaca, 19. yüzyılın sonundan itibaren, armonik müziğin tüm alanları keşfedilir. Başka müziklere, başka yaygın biçimlerine ihtiyaç duyulmaya başlar. Tonal sistemin açtığı muazzam düzenleme en ince ayrıntısına kadar araştırılır. Bireyselliğin romantik yükselişi, müzisyenlerin eserleri ile dünya arasındaki farklılıkları, bir anlamda da uyumsuzluğu, gitgide daha çarpıcı bir biçimde algılamalarına neden olur. Tınıya dayalı doğal armoninin yerine, biçimsel yapaylıklara dayalı bir armoni geçer.

1908'de Viyana'da, Schönberg'in eseri "Asma Bahçeler Kitabı", armoni kurallarını ve zorunluluklarını ortadan kaldıran atonal müziği haber verir ve on iki yarım notanın kromatik gamda eşit olarak kullanılmasına dayalı bir teknik geliştirir. Aynı sene, Stravinsky'nin "Bahar Ayini" adlı eseri ritmi benimsetir ve tonaliteleri üst üste bindirir. Burjuvazinin en tipik aracı olan müzikteki bu gelişme, aslında burjuvazinin çöküşünü bildirmektedir. Adorno'ya göre kapitalizm, sömürülenlerin ıstıraplarının ifadesi olan 'ahenksizlikleri' artık kontrol altında tutamamaktadır. Müzik, eğer coşkulu kalmak istiyorsa gitgide daha da 'ahenksizleşmek' zorundadır. Ona göre, müziğin uyarıcı özelliği

ve baştan çıkarma gücü, sadece armoniye inananların inancını yok eden ahenksizlik sayesinde hayatta kalır. Orta sınıflar tarafından armoninin reddedilmesi, aynı zamanda var olan sosyal düzenin de reddedileceğini bildirmektedir. Bunların hemen hepsi Viyana'da olup biter. Aynı zamanda Avrupa'da ilk 1 Mayıs yürüyüşleri başlar, Picasso'nun modernizmi müjdeleyen eseri "Avignonlu Genç Kızlar" resmedilir ve ekspresyonistlerin "Der blaue Reiter" dergisinin, ahenksizliğin serbest bırakılması için yaptığı çağrılar duyulur. O günlerde sanatçıları koruyan Yahudiler, müziği mümkün olan en uç noktaya götürür. Göç ettiği ülkedeki en karanlık dönemlerinde yazılmış hatıraları içeren "Die Welt von Gestern"de (Dünün Dünyası), yazar Stefan Zweig (1881-1942) bu süreci şöyle tarif eder:

"Yahudi burjuvazisi Viyana kültürünü teşvikleri ve yardımlarıyla ortak ödeve büyük ölçüde katılmıştır. Salonların baş ziyaretçisi onlardı. Tiyatroları ve konserleri dolduruyor, kitapları ve tabloları satın alıyorlar, sergileri geziyorlardı. Geleneklere pek bağlı olmayan canlı bir anlayışla her yerde yeninin teşvikçisi ve destekçisi onlardı. 19. Yüzyılın hemen hemen bütün sanat koleksiyonlarını onlar yapmışlar, hemen bütün sanat denemeleri onların sayesinde gerçekleşmişti. Yahudi burjuvazisinin durmamacasına ve uyandırıcı ilgisi olmasaydı, sarayın ve aristokrasinin gevşekliği, yarış atı ahırlarını ve avlanmayı sanatı teşvikten üstün bulan Hristiyan misyonerler yüzünden –Avusturya'nın politikada Almanlardan geri kalması gibi- Viyana da Berlin'in ardından yürüdü. Viyana'ya yeni gelip de bir şeyler başarmak isteyen bir konuk, ilgi ve anlayış arayınca, bu Yahudi burjuvazisini bulurdu. Yahudi düşmanlığı sırasında Ulusal Tiyatro konusunda yapılmış tek deneme ne artist, ne seyirci bulmuş ve Ulusal Tiyatro işi acınacak duruma düşerek çökmüştü. 19. Yüzyılın Viyana kültürü diye göklere çıkarıldan yüzde doksanının, Viyana Yahudilerince teşvik görüp beslenen, hatta başarılan kültür olduğunu, şu Ulusal Tiyatro örneği ilk olarak ortaya koymuştu."

Orta Avrupa'daki Yahudi toplumları için müzik bir sığınak, dua, ironi, kaçış, bir araya gelebilme ve meydan okuyuş olur. Bu önemli Yahudi müzisyenler bir süre sonra Avrupa'daki soykırımdan kaçarak sürgünde yaşadıkları Amerika'da müziğe yeni yönelimler ve zenginlikler getirmeye devam ederler.

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çöktükten sonra çoğunluğu Yahudilerden oluşan bu seçkin kişiler müziğin sınırlarını yıkmak ve 'gösterinin politik ölümünü' tasdik etmek isterler. 1918'deki Viyana'da Schönberg, "özel müzikal icra dernekleri" ile beraber kendi yönettiği son derece kapalı bir dizi konser düzenler, konserlerle müziğini beğendirme endişesi olmadan dinleyiciyle buluşur. 1921'de Schönberg, atonal müziği on iki sesli bir kod üzerinden yeniden ve etraflıca ele alır. Piyano için yazdığı "Parçalar Op.

23" ile müzikteki derecelerin hiyerarşisini yıkar, diğer on bir ses duyulmadan bir sesin yeniden çalınmasına izin vermeyerek seslerin değerini eşit hale getirir ve böylece tam kromatiği düzenler. Böylece yeni bir düzen oluşturur. Müzik, güzel olanın ifadesi olmaktan çıkar. Sanki ahenksiz ölçüsüzlüğü, savaşlarla beraber doruğa ulaşacak olan yaklaşan felaketi bildirir gibidir (Attali, 2005: 105-107).

Bu dönemde, müziğin önde gelen en önemli isimlerinden ve Schönberg üzerindeki etkisi oldukça fazla olan Gustav Mahler (1860-1911), tarihteki en önemli orkestra şeflerindedir. 1885'de Prag Operası yönetmenliğine atanır, burada Wagner operaları sahneler. 1888'de Budapeşte Operası'nın müzik yönetmenliğine getirilir, 1891'de Hamburg Operası'nın şefi olur, 1897'de Viyana Saray Operası'nın başına getirilir. 1907'de New York Metropolitan Operası'na şef olarak davet edilir, 1909'da ise New York Filarmoni Orkestrası'nın yönetmen koltuğuna oturur. Viyana romantik okulunun son büyük bestecisi kabul edilen Mahler'in, Beethoven ve Bruckner'den gelen bir çizgiyi izlediği görülür. 20. Yüzyıl müziğinde büyük yeri olan orkestralama ve çalgılama tekniklerini üst düzeyde geliştirmeyi başarır. Yapıtlarının başlıca özelliği olan ve her yeni yapıtında artan bir yapı gevşekliliği, duygusallığı, karmaşık ve yoğun bir anlatımı vardır (Say, 2003: 420-424).

Bazı araştırmacılara göre Mahler romantik-yazgıcıdır. Bazılarınca onun müziğinin kaynaklarını sadece içinde yaşadığı toplumun koşullarında aramak yeterli değildir. Adorno, Mahler'in müziğinde alt tabaka müziğinin, üst müziğe fırtınalarla saldırdığını, dolayısıyla Mahler'in, Viyana'nın Jugendstil (Genç Üslup) ve Fin de siècle (yüzyıl sonu) koşullarına karşı gelen bir devrimci olduğunu, ama bir yandan da insan yazgısına boyun eğdiğini söylemiştir. Ona göre Mahler, olumsuz bir toplumu yansıtma bakımından, gerçeği yansıtan bir müzik yaratmıştır. Mahler toplumun kırılmışlığını, süslemeden, olduğu gibi dile getirirken, müziğin kendisi de kırılmıştır. Yabancılaşmanın içindedir. Mahler'in senfonik müziği, hiçbir yerde özne ve nesne kırığını gizlemez. Barışıklığı aldatici biçimde vermektense kırılmışlığı yeğler. Mahler, müziğinde kişinin yazgısının kendisiyle bağlantılı olmadığını kabul eder. Ve müzikte birey, hiçbir konuma egemen değildir. İşte bundan ötürü, Mahler'in kırıkları, gerçeğin ta kendisidir. Ve bu anlatımlarda toplumsal devrim, kurbanları kadar olumsuzdur.

Schönberg'in Erwartung'u bestelediği dönemde Viyana operasına yön veren ve ünü Avusturya sınırlarını oldukça aşmış Richard Strauss'un da (1864-1949) Schönberg üzerinde büyük etkisi vardır. Görkemli bir armoni ve çalgısal tını ustalığıyla geç-romantizmin son büyük temsilcisi sayılan Strauss, kendi kuşağından sonraki akımlara da

şahit olur ve geç-romantizmin sınırlarını kimi yapıtlarında aşarak, doğalcılığa ve izlenimciliğe eğilim gösterir. Hatta 1909 yılında ilk kez sahnelenen “Elektra” adlı operasında ekspresyonizme kaydığı da görülür. Ancak bestecinin bu eğilimleri, onun genelde bir geç-romantik olduğu gerçeğini değiştirmez. Besteciliğinin ilk yıllarında Liszt ve Wagner’in müziğine yakınlık duyan besteci, Liszt çizgisini izleyerek belirli konuları olan senfonik şiirler yazar. İkinci dönemin başyapıtları ise genelde operalardır. “Salome” (1905) ve “Elektra” (1909) ekspresyonist eğilimler taşır. Ancak, 1911’de yazdığı “Der Rosenkavalier”de, hem Mozart’a hem de Viyana’nın eğlence müziğine de göndermeler vardır. Strauss, operalarına Wagner’in leitmotiv tekniğiyle başlar ve zamanla kimliğini bulur. Konusunu Oscar Wilde’in aynı adlı eserinden aldığı “Salome” operası tutkulu bir müziğin parlak renkleriyle dönemin ileri akımlarından ekspresyonizmin birleşimi olarak değerlendirilebilir. Hugo von Hofmannstahl’in trajedisi üzerine bestelediği “Elektra” ise, aşırı bir ifadecilikle atonalitenin sınırlarına yaklaşır. Strauss daha sonra yeniden klasik anlayışın tonalite, melodi, form ve benzeri estetik ölçülerine döner. “Der Rosenkavalier” ile başlayan bu eğilim, Moliere’in bir oyunu üzerine Hofmannstahl’in yazdığı ve bir oda operası özelliği taşıyan “Ariadne Naksos”da (1912) ve “Gölgesiz Kadın” (1919) gibi operalarında sürer (Say, 2003: 427).

Johann Strauss’un valsleriyle, Mahler’in gösterişli senfonileriyle ve Richard Strauss’un dramatik operalarıyla vakit geçirilen Viyana’da, klasik mirasın kollandığı bu operetler karşısında Schönberg, akıntıya karşı kürek çeker gibidir. Daha önce de bahsedildiği gibi, Schönberg’in müziği huzursuz edicidir, ‘yüce’ değildir, şirin de bulunmaz. Eleştirmenler nazarında bir değer kazanamaz. Aslında dinleyiciye aykırı gelen yanı, bu müziğin temelde ‘yıkımı’ tonlamasıdır. Schönberg’in Birinci Dünya Savaşı öncesinde kendini böyle ifade etmiş olması, genel gidişe katılmamış olması, onun kendi hümanitesi ve tarihsel kazanımı olur. O, bombardıman uçaklarının keşfinden çok önce sığınaklardaki insanın duygularını dile getirmeyi başarır. Yaşanacak olan dehşeti çok önceden müziğiyle zihinlere yerleştirir. Bu yüzden hem kendisini hem de dinleyiciyi zora sokar. Schönberg’in “Von heute auf Morgen” (Bugünden Yarına) operasının konusu, aksiyonu, dili, kötü bir sosyetik opereye yakındır. Ancak Eisler’e göre Schönberg bu sıradanlığa öyle bir müzik yazar ki, ucuz operet keyfi ortadan kalkar, metnin sıradanlığı iki düzlemli hale gelir ve işin bütünü garip bir ışık altında kalır. Schönberg, düpedüz bir opera yazmak istemiştir, oysa kompozisyon yönteminin ve materyali işleyişinin özgünlüğü sonucu ortaya bambaşka bir şey çıkar (Eisler, 2006: 49).

Mahler ve Richard Strauss, 19. Yüzyılı 20. Yüzyıla bağlayan son romantiklerdir. Ancak bu durum onlardan sonra gelen bestecilerin hemen modernist tutum almış olduğu anlamına gelmez. Schönberg, başlangıçta romantik etkilerle yazar. 1911'lerde tonsuzluğa geçer, içsellığe yönelir, ekspresyonizmi izler. I. Dünya Savaşı'ndan sonra ise 12 tonlu diziyi ortaya çıkarır. Tonal müziğin sınırlarını yıkışını kendi sözleriyle şöyle özetler (Kaygısız, 2004: 269-270):

“İnsanlar konforu buldular ve rahatı tercih ettiler. Çağdaş insanın amacı, zahmetsiz bir yaşam geçirmektir. Yani, az hareketli, az yıpratıcı bir yaşam. Bu yüzden insan yüzeyselleşmiştir. Araştırmaz, incelemeyiz, var olanla yetinir. Konfor, zihinsel tembellikle eş anlamlıdır. Bu, müzik için de geçerlidir. Geleneksel müzik durağandır. Ton sisteminin dışına çıkmaz, dolanır durur. Her ne kadar romantik besteciler kakışimli ses ve akorlarla düzenin (tonun) sınırlarını zorladılarsa da, bu yeterli değildir. Sonuçta, düzenin (tonun) içinde hareket ederler. Tam kopuş yoktur. Nasıl toplumdaki yozlaşmış ve tutucu, ahlaki değerlere karşı mücadele ediyorsak, yerleşmiş müzik kurallarına karşı da mücadele etmeli ve bu kuralları yıkmalıyız. Müzikte çözülen sınırlar, insan-doğa, ruh ve dünya, ahlak ve toplum kurallarının simgeleridir.” (1911)

“Sanatçının antenleri en ince karakterleri sismograf gibi saptar. İşitilmeyecek kadar hafif ve gizli (kalmış) şeyler beni çeker, merakımı uyandırır. Her büyük sanatçı en belirsiz esin kaynağına tepki gösterir. Böylece, yeni olan kendisini dolaylı olarak açıklar. Bu bulma olgusuyla en işitilmeyen duyulur, bulunur, insan sadece kendi içine, ta dibine kadar bakabilmeli ve dinleyebilmelidir.” (1911)

“Üç sesli akor (klasik armoni) durağanlığın ve huzurun simgesidir. Oysa müzik devinimdir (harekettir). Devinim ise, konsonansa karşı disonanstan doğar (uyumluya karşı uyumsuzdan). Sağa ya da sola, öne ya da arkaya, yukarı ya da aşağıya bakmadan daha ne kadar zaman gidilecek diye sormadan yürünmelidir.” (1921)

“Her yapıtta farkına varmadan girmiş olduğum bu yol bana amacımın gerçek anlamını açıkladı: Düzen ve kural. Bu yol, yeni ve daha sağlam bir düzene atılan bir adımdır.” (1931)

Schönberg'le başlayan 'Yeni Müzik' fikrini devam ettiren diğer besteciler, esasen II. Viyana Okulu olarak adlandırılmış olan gruba dâhil olan Alban Berg ve Anton Webern'dir. Schönberg'in müziğine kıyasla Alban Berg'in (1885-1935) 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. Oysa Berg'in müziği, öğretmeni Schönberg'e kıyasla, çok daha kapalı, çok daha bulanık, çok daha ağırdır. Berg çağdaş

müzikte, Wagner romantizmi ve Debussy izlenimciliği ile dizisel 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.

Berg az sayıda beste yapar. Fakat bunların hepsi önemli yapıtlardır. Schönberg ile çalışmaya başladığında ilk olarak "Sieben frühe Lieder"i (Yedi Şarkı) yazar. Schumann, Wagner, Debussy ve genç Schönberg etkilerini birleştiren bu yapıtı Berg, yıllar sonra yeniden ele alır ve piyano eşliğini orkestralar. Opus numarası taşıyan ilk bestesi olan "Piyano Sonatı"nın, Wagner'i andıran bir armonik dili vardır. Sıkı bir dokusu, temaların, motiflerin gelişmişliği ve yoğun duygu akımı eserin başlıca özellikleridir. "Op. 2 Şarkılar"ında kendini tonalite bağlarından biraz daha sıyrarak Berg, "Op. 3 Yaylı Kuartet"de on iki ton düzeninin gerektirdiği yapı özelliklerine doğru yönelmeye başlar. Armonileri kontrpuandan doğar. "Altenberg Lieder Op. 4" Berg'in en başarılı yapıtlarından biri olur. Eserin orkestra yazısı, II. Viyana Okulunun orkestra yazısının simgesi sayılan tını özellikleriyle (yaylı tremoloları, flütün dil titretmeleri, vs.) bezelidir. "Klarnet ve Orkestra için Op. 5 Dört Parça" adlı eserinde dört bölümlü sonat biçimini uygular. "Op. 6 Orkestra için Üç Parça" adlı eserinde artık orkestrada seslerin çiftlenmediği, çalgıların tını özelliklerinin gözetildiği görülür. Akorların her bir sesi bir başka çalgıya verildiği bu eserde Berg'in ses katmanları üzerindeki titizliği, yepyeni denilebilecek bir açıklık-koyuluk anlayışı ile ortaya çıkar.

Berg, sözü geçen orkestra parçalarının ikincisini 19. Yüzyılın ilk yarısında yaşamış Alman şairi ve oyun yazarı Georg Büchner'in "Wozzeck" operasına hazırlık olarak görür. 1914 yılından 1921 yılına kadar bu opera üzerinde çalışır. Benzer biçimde Schönberg de bu dönemde on iki ton düzenini geliştirme çalışmaları dışında başka hiçbir müzik yazmaz. Berg oyunun yirmi beş sahnesini on beşe indirir, müzik olarak süit, sonat, scherzo, rondo gibi formları kullanır. Berg operası için şu açıklamaları yapar:

"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 yeğlilikle vermek istedim. Demektir ki, müziğin tiyatroya karşı olan sorumluluğunu unutmadan besteleme amacını gözettim. Dinleyici, bu operadaki müzik biçimlerini ne

kadar yakından tanırrsa tanısın, bu biçimlerin kuruluşunu, işlenişini çözümlenmekte 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 kalmamasını amaçladım. Bana öyle geliyor ki bunu da başardım.” (Mimaroglu, 2006: 149-150)

Wozzeck'ten sonra Berg, iki tane çalgı müziği eseri yazar. 1923-1925 yılları arasında bestelediği “Keman Piyano ve Nefesliler için Oda Konçertosu”nda henüz on iki ton tekniğine geçmiş değildir. Yine de Schönberg'in yönteminin bazı özellikleri bu konçertoda görülür. Özellikle, ilk bölümde tema kuran notaların ikinci çeşitlemeden tersine dizilmesi, üçüncü çeşitlemedeyse çevrilmiş olarak sıralanması buna örnek verilebilir. On iki ton tekniğini ilk kez 1926 yılında bestelediği “Yaylı Kuartet için Lirik Süit”de kullanır. Ancak yapının tümü, on iki ton dizisine dayanmaz. Berg'in tamamını on iki ton tekniği ile bestelediği ilk müziği, 1929 yılında tamamladığı “Der Wein” (Şarap) adlı, soprano ve orkestra için konser aryasıdır.

1935 yılında bestelediği “Keman Konçertosu” son eseridir. Besteciyi bu müziği yazmaya götüren duygu, yakın dostu Alma Mahler'in kızı Manon Gropius'un ölümüdür. “Bir Meleğin Anısına” sözleriyle ithaf edilen konçertoyu Berg, Manon için bir ağıt olarak besteler. Eser iki ana bölümden oluşur ve genç kızın saflığı, canlılığı, sevinci, ölümle savaşı, can çekişmesi ve sonunda kendini ölüme bırakışını işler. Bu eser Berg'in On iki ton tekniğini büyük bir ustalıklarla kullanabildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Öyle ki bu eserde Berg'in, atonal müzikle tonal müzik arasında bağ kurma ve dizisel yapıyı tonal müzik gerekleriyle yapılandırma çabası çok somut bir biçimde görülür.

II. Viyana Okulu'nun bir diğer temsilcisi Anton Webern(1883-1945) de Schönberg'in temelini attığı müziğin önemli destekçilerindendir. Webern İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan başlayarak, çeyrek yüzyıla yakın bir süreyle, genç bestecilerin en çok örnek aldıkları bestecilerdendir. Bu yüzden, 1945'den sonrasına 'Webern Çağı' adı verilir. Webern'in yapıtlarının aşırı kısalığı, dış görünüşlerindeki aşırı yalınlık, ardından gelen bestecileri en çok etkileyen özelliğidir. Pierre Boulez (1925-) ve Luigi Nono (1924-1990) gibi bugünün tanınan bestecileri, Webern'den aldıklarını kendi özgün müzikleri içinde eritmeye çalışmışlardır. Webern'in yaşadığı dönemde pek ilgi görmemesinin nedeni ise, yaşarken yazdıklarının yeterince çalınmamasıdır. Özellikle ömrünün son on yılında politik nedenler yüzünden Webern'in müziği kendi ülkesinde hemen hemen hiç dinletilmez. Ancak 1945'den sonra müzik dünyası, çağın bu büyük yenileyicisinin müziğini tanımaya başlar. Amerika'da Columbia firmasının Webern'in (sonradan bulunan

unutulmuş yapıtlar dışında) bütün yazdıklarını dört tane uzunçalar plak ile biraraya getirilmesiyle, müziği bütün dünyada yayılma olanağı bulur.

Webern'in gereksiz süslerden, gereksiz tekrarlardan kurtulmuş, anlatılmak isteneni en kısa yoldan anlatan müziği, Webern'in olağanüstü çalışmalarının yalnızca bir yanısıdır. Webern'in opus numarası taşıyan ilk yapıtı, 1908 yılında yazmış olduğu, Brahms, Wagner, Strauss ve Schönberg etkileri taşıyan "Passacaglia"dır. Webern bu müziği besteledikten dört yıl önce Schönberg ile tanışır. II. Viyana Okulu'nun üç bestecisi, Schönberg ve iki öğrencisi, Berg ve Webern, her gün buluşup çalışırlar ve müzik üzerine tartışırlar. Atonalitenin geliştiği yıllar bu yıllardır. "Passacaglia", Webern'in müzikal karakterindeki önemli çizgilerinden birçoğunu taşır. Bu karakter motif, tını ve ayırtı çeşitlemeleriyle öne çıkar. Bestecinin sonraki çalışmaları hep bu varyasyon ögesine dayanacaktır. "Passacaglia" tonal bir müziktir. Webern, "Op. 3 Şarkılar"ı ile atonal alana girmeye başlar. Bir yandan da eski biçim anlayışından, özellikle simetriden uzaklaşmaya çalışır. Melodik-ritmik hücrelerin kontrpuan yöntemlerine uygun olarak gelişmesi üzerinde çalışır. Çalgı tınıları göz önüne alındığında Webern'in, çizgilerin türlü çalgılar arasında parçalanması ve dağıtılması bakımından Schönberg ve Berg'den çok daha ileri gittiği görülür.

Webern'in "Op. 9 Bagateller"i, "Op. 10 Orkestra için Beş Parça"sı ve "Op. 11 Viyolonsel ve Piyano için Üç Parça"sı, en kısa yapıtları arasındadır. Bu müziklerdeki on dört parçadan her biri ortalama kırk saniye sürer. Webern'in kısalık kaygısı yalnızca, romantik müziğin uzunluklarına karşı bir tepki olarak görülmemelidir. Besteci, tek bir düşüncü, Schönberg'in deyişiyle 'bir nefeste bir roman anlatmak' için kısa olmak ister. Webern kısalıktan hiç ayrılmaz. Kısa parçalarında, büyük biçimleri kısaltmaya, özetlemeye çalışmaz. Yeni ve kendine özgü biçimler geliştirir. Webern'in müziği yalnız kısalığıyla değil, sessizliğiyle de dikkat çeker. Bu bakımdan Webern için susmayı en başarılı kullanan bestecidir demek yanlış olmaz.

Bestecinin on iki ton düzenini kullandığı ilk eseri, 1925 yılında yazdığı "Op. 17 Drei Volkstexte" (Üç Koşuk) tur. Soprano ve çalgılar için yazılmış olan bu yapıtta yeni bir ritim anlayışı göze çarpar. Bu eserinden önce armoniye dayanmayan bir çoksesliliğin gerektirdiği üçlemeler, türlü birleştirmeler ve hızlarda ritim birliklerini kullandığı gözlenir. Op. 17'de, Schönberg'in ilk on iki ton müziklerinde görüldüğü gibi, nota tekrarlarından ileri gelen ve kimi araştırmacının 'mors alfabesi ritmi' diye adlandırdığı bir ritim anlayışı sergiler. Webern, Op. 11 ile Op. 19 arasındaki bütün yapıtlarını insan sesi için yazar. "Op. 20 Yaylı Üçlü", "Op. 11 Viyolonsel Parçaları"ndan bu yana yazdığı ilk çalgı müziğidir.

“Op. 21 Senfoni” ve “Op. 22 Dörtlü”de ise Webern başka bir klasik öge olan tekrarları ele alır.

Webern sadece yapıtlarının içindeki sessizlik sürelerine değil, bir yapıtıyla öbürü arasındaki sessizliğe de önem verir. Mimaroglu’na göre böyle yaklaşıldığında, Webern’in her bir eseri bestecinin yeni araştırmalar süresinde ‘başından geçenleri’ değil, doğrudan doğruya araştırmacının sonucunu, amacını ve kendisini yansıtır. Webern 1908’den 1943’e kadar 31 yapıt tamamlar. Yani her bir yıla, ortalama uzunluğu beş dakika olan tek bir yapıt düşer. Piyano için ve orkestra için yazdığı çeşitlendirmelerde ve yaylı dörtlüsünde Webern’in, polifonik arılığının sınırına vardığı görülür. Özellikle korolu yapıtları, özellikle kantatları, Webern’in dramatik müzik yazma isteğini yansıtır. Bestecinin doğa sevgisinin bu yapıtlarda en güçlü anlatımını bulduğu görülür (Mimaroglu, 2006: 151-153).

Görüldüğü gibi, Erwartung’un bestelendiği yıllarda müziğin geldiği noktayı kavrayabilmek için çok geniş bir inceleme alanı vardır. 19. Yüzyılın sonu ile 20. Yüzyılın başını kapsayan, yaklaşık elli yıl sürmüş bu kısa dönemde, neredeyse erken dönemlerdeki bir yüzyılı, hatta iki yüz yılı kapsayacak bir yoğunluk ve değişim görülür. I. Dünya Savaşı’nın eşliğindeki Avrupa’da, kapitalizmin ve milliyetçiliğin de giderek ilerlemesi ve karşısına sosyalizmi alarak yeni siyasi modellerin ortaya çıkmasıyla günlük yaşamın dahi topyekün değişmesi, müzikte de kendini açıkça gösterir. Bir yandan geçmişe öykünenlerin romantizmi, diğer yandan geleceğe yüzünü dönmüş ve modernizme yaklaşmış birçok akım, Erwartung’un yaratıldığı müzik ortamına büyük çeşitlilik ve zenginlik katar. Romantizmin ekspresyonizme evrildiği ve modernizmin Yeni Müzik anlayışını ortaya çıkardığı dönem Viyana’sında, Schönberg’in Erwartung’u müzikteki bu büyük çatışmaları, uzun yılların birikiminin patlayışını ve insanın ilerlemeye duyduğu bastırılmayan inancını baştan sona yansıtan bir eser olarak karşımıza çıkar.

3.3.2. Erwartung'un Bestelendiği Yıllarda Opera

Erwartung'un bestelendiği dönemde müzik sanatının yanında opera sanatı da 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 sahne gösterilerinden dünya sahnelerinde oynanan başyapıtlara kadar birçok örneği içinde barındıran bir dönem söz konusudur. İşte Viyana bütün bu değişim ve gelişmelerin merkezinde yer alır.

Viyana'nın yüzyıl sonundaki eğlence yaşamının başta gelen araçlarından olan operetler, ayrıca dönemin burjuva sınıfının yaşamını yansıtan en önemli örneklerdendir. Operetler, kozmopolit bir yapıya sahip olan Viyana'nın farklı kültürlerin iç içe oluşunu yansıttığı birincil sanat eserleridir. Oldukça fazla üretilen ve ardarda birçok sahnede yer alan bu eserler, opera sanatının gelişimi içinde büyük yer tutarlar.

Müzik sanatında 'küçük ölçüde eser' ya da 'küçük çapta opera' anlamlarına gelen, Fransızca musiquette (müziket), İtalyanca operetta (operet) olarak terminolojide yer etmiş olan operet, neşeli yönü ağır basan, diyalog, şarkı ve dans gibi unsurları içeren oyunlar olarak nitelenir. Daha çok günlük hayattan esinlenişleri, aşk serüvenlerini, hafif ve esprili konuşmalarla, sevilen ve kolay öğrenilen şarkı ve melodilerle içine alan operetlerde, özellikle dansın önemi büyüktür. (Altar, 1993: 1) Olayın geçtiği zaman ve yerle ilgili olan dans türlerini, besteci dilediği gibi seçip değerlendirir. Örneğin, Paris'de Offenbach, eserleri için can can ve galoppe danslarını tercih eder. Buna karşılık Viyana'da Johann Strauss vals, polkayı, mazurkayı, Paul Lincke marşı, Kalman bir Macar dansı olan çardaşı, Gilbert 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'de, Berlin'de, sonra da New York'da en parlak seviyeye ulaşan operet sanatı, Amerika'da uyandırdığı geniş ilgiyle 1920'lerden bu yana, biraz daha değişik bir operet türü olan müzikal başlıklı oyuna dönüşür.

Klasik Viyana operetinin kurucusu olan besteciler; Franz von Suppe (1819-1895), Richard Genee (1823-1895), Johann Strauss (1825-1899) ve Karl Millöcker'dir (1842-1899). Franz von Suppe'nin, özellikle Jaques Offenbach'ın sanatından esinlenerek bestelediği operetler, 19. Yüzyılın ikinci yarısında olduğu gibi ölümünden sonra ve 20. Yüzyılın başlarında da operet besteciliğini geniş ölçüde etkiler. Besteci, 211 adet müzikal

sahne eseri yazar, bunlardan 31'i operet, 180'i de 'posse'dir (şarkılı, hicivli, şakalı halk oyunu). Suppe'nin yarattığı operetler arasında en başta geleni "Boccaccio" adlı operettir. Besteci bu operetinde, İtalyan Rönesansı'nın ünlü şairi Giovanni Boccaccio'ya (1313-1375) rol verir. Olay, 1331 yılında Floransa'da geçer. Suppe'nin, F. Zell ve besteci Richard Genée tarafından hazırlanan librettoyu besteleyerek oluşturduğu 3 perdelik "Boccaccio Opereti"nin dünya prömiyeri 1897 yılında Viyana'da yapılır.

Richard Genée, 1868-1878 yılları arasında Viyana'daki ünlü Theater an der Wien adlı sahnenin orkestra yöneticiliğini yapar. Genée bu süre içinde, Viyana'nın ünlü operet bestecilerinden Suppe, Johann Strauss ve Millöcker gibi isimlerle yakından ilişki kurar ve böylece Viyana operetine katkıda bulunan ünlü besteciler arasında yer alır. Komik-opera ve operet bestecisi olarak ün yapmış olan Genée, bazı eserlerinin librettolarını kendisi kaleme alır. Bunun yanında, Johann Strauss'un "Venedik'te Bir Gece", Suppe'nin "Boccaccio" ve Millöcker'in "Fakir Öğrenci" ve "Gasparone" adlı operetlerinin librettolarını da yazar.

Viyanalılarca vals kralı olarak ünlenen Johann Strauss, Amerika'ya kadar uzanan konser turneleriyle hayranlık yaratır, aynı zamanda müzik sanatındaki Viyana'ya has incelik ve zarıflığın temsilcisi olarak dünya çapında ilgi görür. 1863-1870 yılları arasında Viyana saray balolarının orkestrasını yönetir. Strauss'un dünya prömiyerlerini Viyana'da yapmış olan çok sayıda opereti vardır. Bunlardan en ünlüleri "Yarasa" (1874), "Venedik'te Bir Gece" (1883) ve "Çingene Baron" (1885) dur. Strauss'un 3 perdelik Yarasa Opereti'nin dünya prömiyeri, 1874 yılında Viyana'da yapılır. Fransız libretto yazarları Meilhac ve Halevy tarafından yazılmış olan metin, Karl Haffner ve besteci Richard Genée tarafından Almanca'ya çevrilir. Olay, 1870 yılında Viyana yakınlarındaki küçük bir kaplıca kentinde geçer. Strauss operetlerinin konu bakımından olgun librettolara sahip olmamaları, bu operetlerin en zayıf yönleri olarak değerlendirilir. Nitekim librettosunun sağlamlığı nedeniyle Viyana müzikseverlerini her bakımdan tatmin eden "Yarasa Opereti"ne oranla bestecinin diğer operetleri Viyana sahnelerinde kendilerine daha az yer bulur. Strauss operetlerinin hemen hepsi daha çok yabancı ülkelerde oynar, ama bunlardan sadece "Çingene Baron" Opereti Viyana müzikseverlerince olduğu kadar, dünya sahnelerince de benimsenir ve klasik operet olarak uyandırdığı büyük ilgiyi günümüze kadar kesintisiz sürdürür. Strauss'un ünlü Macar yazarı Maurus Jokai'den esinlenilerek Ignaz Schnitzer tarafından yazılmış olan librettodan oluşturduğu 3 perdelik "Çingene Baron" adlı operetinin dünya prömiyeri 1885 yılında Viyana'da yapılır. Olay, 18. Yüzyıl ortalarında Macaristan'da ve Viyana'da geçer.

“Çingene Baron” opereti, Johann Strauss’un dünyaca sevilen ikinci büyük eseri olarak, Klasik Viyana operetleri arasında önemli bir yer alır. Burada, Viyana müziği ile Macar folkloru arasında ortak bir sentezin başarı ile gerçekleştirilmiş olmasının operetin geniş çevrelerce benimsenip sevilmesinde büyük rolü olur. Macaristan’ın ünlü Çardaş dansının bu eserde valsini yerini alması operete ayrıca başarı kazandırır. Öte yandan eserde oluşturulan büyük Lied formunda yazılmış bölümler ve güçlü ansamblar operete öylesine zenginlik verir ki, bestecinin bu eserini komik-opera olarak nitelmiş olan araştırmacılar olur. Vaktiyle Paris’te Jacques Offenbach’ın yapmış olduğu gibi, Johann Strauss da Viyana’da opera sanatına yönelmekten kalmaz. Ancak sanatçı, bu yolda da librettonun yetersizliği yüzünden başarısızlığa uğrar. Bu yüzden, bestecinin 1892 yılında Viyana Devlet Operası’nda ilk kez sahneye konan “Şövalye Pazman” adlı operası, parlak bir başarıyla oynanmış olmasına karşılık, gereken ilgiyi uyandıramaz ve zamanla unutulur. İlginç olan, Johann Strauss’un ölümünden kısa bir süre sonra bestecinin “Viyana Kanı” adlı yeni bir operetinin ortaya çıkması ve bu eserin Viyana halkı tarafından çok sevilmesidir. Dünya prömiyeri 1899 yılında Viyana’da yapılan bu operet, Strauss’un zamanın ünlü librettistleri Victor Leon ve Leo Stein tarafından ortaklaşa hazırlanan libretto için yazdığı melodilerin sahne için yeniden işlenmeleriyle elde edilir. Eseri klasik Viyana opereti repertuarına kazandıran sanatçı ise, Avusturyalı opera ve operet bestecisi Adolf Müller’dir.

Eserlerinin inceliği ve melodi zenginliği ile büyük bir üne ulaşmış olan Karl Millöcker, klasik Viyana operetinin en başta gelen yaratıcılarından biridir. Millöcker’in, F. Zell ve besteci Richard Genée tarafından hazırlanan librettoyu besteleyerek oluşturduğu 3 perdelik “Fakir Öğrenci” adlı klasik operetinin dünya prömiyeri 1882 yılında Viyana’da yapılır. Olay 1704 yılında Krakov Polonya’da geçer. Millöcker’in “Fakir Öğrenci” operetinin en beğenilen melodisi, Symon karakterinin söylediği Mazurka şarkısıdır. Büyük bir incelikte tınlayan bu şarkı, Polonyalı kontes Laura’ya övgüler içerir.

Franz Lehar (1870-1948) başta olmak üzere birçok bestecinin yer aldığı ve operetlerde gelişim zirvesi olarak nitelenebilecek Viyana operetinin ikinci döneminin diğer bestecileri ise Oscar Straus (1870-1954), Leo Fall (1873-1925), Edmund Eysler (1874-1949), Bruno Granichtstaedten, Georg Jarno (1868-1920) ve Emmerich Kalman’dır (1882-1953). Besteciliğe iki keman konçertosu ve birkaç sonat besteleyerek başlayan Franz Lehar, kendini tamamen modern operet besteciliğine verir ve “Şen Dul” opereti ile kısa zamanda dünya çapında üne ulaşır. Lehar, melodide Slav renklerine sempati duyduğu kadar, Viyana ve Paris operetlerine has melodik eğilimleri de eserlerine

katmada başarıya ulaşan bir sanatçıdır. Lehar, Macar, İspanyol, Polonya ve Rus türünde melodiler ile Napoliten melodilerini, Çıgan türünü, hatta doğuya has egzotik melodileri, eserlerinde değerlendirme yeteneğiyle de ün yapar. Lehar'ın eserlerinde, birbirini izleyen lirik partilerin yanında vals şarkılarıyla, marşlarla ve modern danslara yönelik melodilerle de karşılaşılır. Akıcı ritim değişiklikleri eserlere renk verir, bu folklorik melodilere apayrı bir canlılık katar. Operetlerine dansa bağlı bir gelişimi egemen kılar, melodik dalgalanışla ritmik dalgalanış arasındaki dengeyi eksiksiz biçimde sağlar. Lehar, "Paganini" operetini yazmakla, ikinci ve son yaratış dönemine ayak basar ve bu dönemde eşsiz operetler besteler. Bu eserlerde, diyalogları kısaltır, daha çok komik-opera ya da şarkılı-oyun (singspiel) türlerine yaklaşır ve eserlerin dramatik yönlerini güçlendirmeye önem verir. Lehar'ın Victor Leon ve Leo Stein tarafından hazırlanmış olan librettoyu besteleyerek 3 perde halinde oluşturduğu "Şen Dul" operetinin dünya prömiyeri 1905 yılında Viyana'da yapılır. Olay, 19. Yüzyıl başlarında Paris'te geçer. "Şen Dul" operetinde, herşeyden önce bir Paris inceliği göze çarpar. Eserin yapısını oluşturan bağımsız bölümler ise, müzikli anlatım açısından eşsizdir. Bu bölümlerin en önemlileri şunlardır: Aşka Çağrışım, Leitmotiv olma niteliği taşıyan Büyük Vals, coşkulu Maxim Marşı, Hanna'nın Giriş Şarkısı, melodik inceliği yansıtan Vilja Şarkısı, şiir karakteri taşıyan Pavyon Düeti ve Parisli Kızlar Korosu. Tanınmış eleştirmenler, Şen Dul operetinin yukarıda açıklanan bağımsız bölümlerini operet edebiyatının erişilmez aşamaları olarak niteler. Eserde elde edilen eşsizliğini, operetin ilk oynanışıyla birlikte müzik dünyasını saran ve günümüze kadar sürüp gelen dinleyici ilgisi ispatlar. Lehar bu eseriyle, operet sanatına sadece yeni bir karakter kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda bu yolda çalışan bestecilere, gerek teknik, gerek estetik açıdan sağlam örnek ve ölçü verir. Kısaca, Lehar opereti, başlangıçta çoğunlukla bir vals operetidir. Ama onun valsleri, güler yüzlü, tatlı ve soylu melodiler halinde akıp giden valslerdir. Lehar, yukarıda açıklanan başarılarıyla yetinmez, 1925'de bestelediği "Paganini" opereti ile daha başka bir operet tipi yaratır. Bu yeni tipte besteci, vals opereti değil şarkı opereti yaratmada başarılı olur. Nitekim bu tip operetlerde besteci, eserin bütün ağırlığını, herşeyden önce sanatçıların omuzlarına yükler ve aradığı sesi, zamanın ünlü operet tenoru Richard Tauber'de (1892-1948) bulur. Tauber için eserler yazmaya başlar.

1927 yılına kadar Berlin'de çalışan Oscar Straus, Viyana, Paris, New York ve Hollywood gibi dünyanın belli başlı sanat merkezlerinde hayatını bestecilikle sürdürür. Oscar Straus'un, A. Schnitzler'den esinlenerek yapılmış olan "Halka Dansı" adlı film için yazdığı müzik, geniş çevrelerce sevilip benimsenir. Besteci başka türde eserler de yazar, üç de opera besteler.

Leo Fall, müzik öğrenimini Viyana'da yaptıktan sonra, Almanya'nın büyük kentlerindeki tiyatrolarda orkestra yöneticisi olarak çalışır. 1905 yılından sonra Viyana'ya yerleşir ve hayatını besteci olarak sürdürür. Leo Fall'un en önemli özelliği, melodi yaratmada olduğu kadar, teknik uygulamada da elde ettiği üstünlüktür. Bestecinin her iki alanda ulaştığı aşama, kendisinin zamanın en çok sevilen operet bestecileri arasında anılmasını sağlar. Onun için Leo Fall'un, operet alanında Franz Lehar ile Emmerich Kalman'dan hemen sonra gelen besteci olduğu kabul edilir.

Ünlü Macar operet bestecisi Emmerich Kalman, müzik öğrenimini Budapeşte'de tamamladıktan sonra, 1907 yılında Franz Joseph müzik ödülünü kazanır. 1938 yılına kadar hayatını Viyana'da sürdüren Kalman, önce Paris'e yerleşir. 1940-1944 yılları arasında Amerika'da çalıştıktan sonra 1945 yılında Paris'e döner. Kalman'ın operetlerinin en önemlileri "Çardaş Prensesi", "Hollandalı Kadın", "Die Bajadere" ve "Kontes Maritza"dır. Kalman'ın bu çok sevilen operetlerinin başında değerini zamanımıza dek koruyan "Çardaş Prensesi" opereti gelir. Birinci Dünya Savaşı'nın zorlu ortamında bile Orta Avrupa ülkelerini etkisi altına alan bu operet, o dönemde İstanbul'u da etkiler. Viyana operetlerinin İstanbul'u sık sık ziyaretleri, bu eseri İstanbul müzikseverlerinin de tanınmasını sağlar. Kalman gibi zamanının sevilen operet bestecisinin en önemli yönü, klasik Viyana opereti ile Macar müziğinin birleşimini yapmada büyük oranda başarıya ulaşmasıdır. Bu eserde besteci, Macar halk danslarının en önemlilerinden biri olan çardaş oyununu, operet türünde değerlendirmekle kalmaz, bu dansın kendine has canlılığının yardımıyla esere heyecanla dolup taşan bir hareketi egemen kılar. Gene bu danstan yansıyan kendine özgü bir kederle, eserin dramatik yönünü vurgulamada başarılı olur.

Bir yandan eğlence hayatına düşkün burjuva sınıfının yaşamını konu alan Viyana operetlerinin varlığı sürerken, diğer yandan 19. yüzyılın toplumsal ve siyasal olaylarının etkisiyle Avrupa'nın hemen her ülkesinde yaygınlaşan toplumsal gerçekçi yaklaşım müzik sanatına da yansır. Hem gerçekçi hem de doğalcı olan bu eğilimlerin operadaki ilk örneği, İspanya'nın yakıcı güneşi altında geçen, boğa güreşçileri, kaçakçılar, askerlerle dolu, bir sevgi ve kıskançlık öyküsünü anlatan Georges Bizet'nin (1838-1875) "Carmen" (1875) operasıdır. Zaman ve ortama göre şekillenmiş bir akım olan doğalcılık, aslında Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) son iki operası "Otello" ve "Falstaff" ile opera sanatına girer. Ama Verdi, kendi opera anlayışını bir akım adıyla sınırlamak istemez, bu yüzden İtalya'da ortaya çıkan gerçekçi akımın içinde olmaz. Aslında birçok araştırmacıya

göre, İtalyan operasında gerçekçilik “Carmen”le değil, ondan bir yıl sonra sahnelenen Amilcare Ponchielli'nin (1834-1886) “La Gioconda” operasıyla (1876) başlar.

19. Yüzyılın sonlarına doğru, opera sanatının en baskın akımlarından olan ve bugün dünya çapında sahnelenen çoğu eseri içine alan Verismo akımı ortaya çıkar. Özellikle İtalyan operasında bir akım olarak beliren Verismo, (vero İtalyanca gerçek anlamına gelir) operanın konusu ve sözlerinde edebiyatın gerçekçiliğini örnek alır. Böylece, romantik olmayan bir dünyada, olayları ve kişileri idealize etmekten uzak, toplumsal olayları yansıtmayı fotoğraf makinasının işleviyle bir tutan, yüzeysel bir gerçekçi opera anlayışı doğar. Verismo'nun başlıca iki temsilcisi Pietro Mascagni (1863-1945) ve Ruggiero Leoncavallo'dur (1858-1919). Birçok yönüyle onlardan ayrılmasına karşın, en tanınan gerçekçi besteci ise Giacomo Puccini'dir (1858-1924). Leoncavallo'nun “I Pagliacci”si (Palyaçolar) ile Mascagni'nin “Cavalleria Rusticana”sı (Köylü Namusu) tek perdelik kısa iki opera olarak genellikle birlikte sahnelenir. Bu iki benzer yapıt, İtalyan Verismo akımının başyapıtları kabul edilir.

Mascagni'nin “Cavalleria Rusticana” operasında melodi yalındır. Uvertürün seslendirilmesi sırasında, “Turiddu'nun Sicilya Şarkısı” çalgıyla değil, orkestranın arasında bulunan bir opera sanatçısı tarafından seslendirilir. Halk müziği renklerini yansıtan ve koronun söylediği “İlkbahar Şarkısı” yalın bir ritmik yapıdadır. “Regina Coeli'nin Duası” ise bir koralin romantik armonilemesi biçiminde karşımıza çıkar. Yapıtın müziği, halk danslarıyla da desteklenerek program müziği atmosferiyle çarpıcı biçimde gelişir. Mascagni, Turiddu'nun ölümünü aşırı bir gerçekçilikle canlandırır. Burada, sahnede görünmeyen erkeklerin dramatik fortissimo haykırışı bir anda kesilir ve ardından pianissimo bir ölüm sessizliği duyulur. Turiddu, Alfio tarafından bıçaklanmıştır. Kontrbaslar ve timpani ürperti yaratır ve aynı anda bir kadının ağlayışı duyulur. Sonra da sahnede fortissimo bir çığlık patlar. (Say, 2003: 416-418)

Opera sanatının önde gelen bestecilerinden Puccini ilk operalarıyla başarı kazanamasa da 1893'de Torino'da sahnelenen 4 perdelik “Manon Lescaut” operasıyla sanatını kabul ettirir. Bu başarıyı 1896'da şef Arturo Toscanini'nin yönettiği “La Boheme” izler. 1900 yılında Roma'da temsil edilen “Tosca” ise Puccini'nin ününü Avrupa ülkelerine yayar. Dört yıl sonra yazdığı acıklı bir aşk öyküsünü canlandıran “Madame Butterfly” coşkun alkışlarla karşılanır. Puccini, operalarının sözlerini Prevost, Musset, Henri Murger gibi önemli yazarların yapıtlarından alarak işler. Bu yönüyle konularının düzeyli olmasına önem verdiği kadar, melodik buluşları ve zengin orkestralama yeteneğiyle Verismo akımının diğer bestecilerinden ayrılır. İtalyan şan kültürü geleneğini parlak bir

çalgılamayla besleyen Puccini, genelde burjuva duyarlılığını yansıtan bir gerçekçiliğe yönelir. Müziksel temalarının lirik özelliğini, oktav bağlantılarıyla ve çeşitli çalgılara verdiği işlevlerle sağlamayı başarır.

Finkelstein'in Besteci ve Ulus isimli kitabına göre, Puccini'nin zamanındaki İtalya, halkın yaşamını iyileştirmek yolunda hiçbir şey yapmayan ve sonunda iktidarı faşizme teslim eden bağımsız bir monarşidir. Yazara göre, böylesi bir İtalya'da Puccini, Verdi'nin sanatının ateşini sağlamış olan İtalyan bağımsızlık mücadelesine sanatında pek yer vermez. Puccini özünde, "La Boheme" (1896) ve "Madama Butterfly"ın (1904) dokunaklı melodilerindeki gibi özlemin ve aşkın şarkıcısıdır. 1800'ün Roma polisi tarafından siyasi liberallerin baskılanması ve öldürülmesini anlatan bir dram olan "Tosca"da (1900) bile, müziğine hâkim olan, esinini aşktan alan bir lirizmdir. Puccini'nin operalarında müziksel olarak ele aldığı psikolojik sorunlar, iç çatışmalar, Verdi'ninkilerden daha az önem taşır. Toplumsal tiplene alanı daha dardır ve müziksel mimari yumuşamıştır. Opera üslubu, daha yüzeysel bir gerçekçilik yönünde ilerler, müzik duyarlı bir biçimde sahne eylemine örülür ve akış, dramın devamlı bir doğallıkla ilerlemesine olanak verir. (Finkelstein, 1995: 275)

Yüzyıl başında İtalyan operasında Verismo örnekleri öne çıkarken, modernizmin Avrupa sahnelerinde yer alması 1920'li yıllarda gerçekleşir. Erwartung da 1909'da bestelendiği halde ancak 1924 yılında sahnelenebilmiştir. Modern operanın sahneye çıkması ve desteklenmesi yoğunlukla Almanya'da gerçekleşir. 1920'lerin başında Berlin'de üç tane opera binası vardır. Bunların ilki, en eski opera binası olan Unter den Linden'deki Devlet Operasıdır ve normalde muhafazakâr yöntemlerle muhafazakâr bir repertuar 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 kovulması ve daha liberal bir tavra sahip olan Erich Kleiber'in 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'le (1885-1973) yeni ve deneysel bir opera olan Kroll Opera'dır. Geleneğe ve yeniliğe aynı anda itibar edilen Alman demokrasisi içinde, Prusya ve Berlin'deki kültürel bürokrasinin kontrolüne sahip olan sosyalistler 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 avangart çalışmaya vurguyla yapar. Bu çeşitliliği anlayabilmek için sahnelenmiş birkaç operanın ismi şöyle

sıralanabilir: Igor Stravinsky'nin "Oedipus Rex"i (1927), Giacomo Puccini'nin "Tritico"su, Paul Hindemith'in "Cardillac"ı (1926), Ernst Krenek'in dört operası, Maurice Ravel'in operaları, Darius Milhaud'nun "The Poor Sailor"ı (1927) ve Jacques Ibert'in Fransız operaları. Hatta "Erwartung" (1924) ve "Die Gluckliche Hand" (1913)'le bir Arnold Schoenberg ikilisi. Sayılan operaların çoğunun ortak özelliği aynı zamanda 1920'lerin operası hakkında bilgi verir. Bu da farklı bir kendine özgülüktür. Operayı monodrama kısaltma fikri, eserin boyutunu küçültmeye girişme, ihtişama karşı tümenden indirgemeci bir başkaldırı en belirgin özellikler olarak karşımıza çıkar. Modernizm'in erken savaş sonrası kültürel yönünün özelliği budur. Besteciler eserlerini basitleştirmek için onları indirgemek isterler. Böylece onları 'anlaşılmaz' bulup sırtını dönen halka kazandırabileceklerine inanırlar.

1914'ten önceye ve Avusturya'ya dönersek, modern müzikal stille yumuşatılan tarihsel mirasın tamamen modernist olan kişilerce nasıl yönetildiğini gösterecek iki opera örnek olarak ele alınabilir. Bu iki opera, Viyana'da o dönemde öne çıkan iki başat tarzın ilgi gören örnekleridir. Bunlar, birbirinden oldukça farklı olan, Hugo Hofmannsthal'in librettosunu yazdığı ve Richard Strauss'un bestelediği "Rosenkavalier" (1911) ile Alban Berg'in "Wozzeck"idir. İki besteci de çağın önemli meselelerini ele alırlar. Sosyal gücün şekilleri ve nasıl ilişkilendirilecekleriyle ilgili endişeler konu edilir.

"Rosenkavalier"e bakıldığında, şaşırtıcı bir tarihi yapı görülür. Eserin konusu bir çok yönden muhafazakârdır fakat ana karakterler Marschallin ve Baron Ochs'u çevreleyen yeni burjuvazi ile eski aristokrasi arasındaki bir anlaşmadan ortaya çıkan, adına zweite Gesellschaft denilen 'İkinci Toplum'un oluşumunu ele alan yönü ile de yenilikçidir. Schorske'ye göre bu operanın hikâyesi, aslında işlerin nasıl olmasına bırakıldığı hikâyesidir. Yeni bir çeşit iktidar (güç) meydana çıkarken bir tavırsızlık olarak herşeyi olmasına bırakmak anlatılır. Yazara göre bir aristokrat için olmasına bırakmanın bir doğru yolu, bir de yanlış yolu vardır. Yanlış yol Baron Ochs'un, doğru yol ise Marschallin'indir. İktidarın yoğun olarak ele alındığı eserde 1740-1780 yılları arasında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu yöneten imparatoriçe Maria Theresa Marschallin karakteri olarak yer alır. Hofmannsthal'in onun karakterini ayrıntılı bir şekilde hazırlarken her şeyin bir araya geldiği görülür. Tüm opera büyük tarihi bir birikim üzerine inşa edilir. Sahneleme estetiği ve dekor, Viyana'daki Jugendstil akımının ilk sanatçılarından olan Alfred Roller tarafından yaratılır. Sahnede, Aydınlanma'dan Barok'a geçişte, Maria Theresa ile Yüksek Barokun gelişimini yaratan tarihi unsurların birikimi görülür. Schorske'ye göre, konu erotik bir anlatımla, deyim yerindeyse tamamen

uzmanlaşmış ve nasıl bağdaştırılacağını, harmanlayacağını ve bir dönemden diğerine nasıl geçileceğini bilen bir kadın karakter aracılığıyla sahneye uyarlanır. Octavian ve Sophie tarafından şekillendirilmiş burjuva-aristokrat birliği yolunda çıkan ve yeni şeylere izin veren bir tavır da gözlemlenir. Yazara göre, operanın tümü küçük ve hüzünlü bir örnek olsa da, yeni amaçlara yüklenen zengin bir tarihi anlatımı vardır. 20. Yüzyılda Zweite Gesellschaft (İkinci Toplum) iktidarı demokrasinin yeni güçlerine bırakmayı öğrenmek zorunda olanları kapsadığından, eserde aristokrasiden Zweite Gesellschaft'a geçişin sorunu 20. Yüzyıl için bir alegori olarak sunulur. Bu yaklaşım da, o sırada operadaki iki modernist tavrıdan ilkinin yansımasıdır.

Diğer bir taraftan Berg'in bestelediği "Wozzeck" ve "Lulu"ya bakıldığında, iki ana meselenin ele alındığı görülür. Biri Wozzeck'teki militarizm ve bilimin işbirliğinin sunumudur. 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. George Büchner'in (1813-1837) "Woyzek" oyunu Berg'in merakını uyandırır 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. Diğer opera "Lulu"dur ve Frank Wedekind'in (1864-1918) oyunlarından biridir. Bu sıra dışı oyun, Berg'i dönemin ilgi çeken konularından olan 'dişiliğin bozulmasıyla' ilgilenmeye iter. Aslında bu konular sadece Berg'in değil, onun yakınındaki herkesin, Viyana modernist entelektüellerinin ilgisini de çeker. Bunlar; Schönberg ve Karl Kraus gibi yeni bir modernizmi isteyenler, estetik modernizme karşılık doğruları söyleyen modernizmi isteyenler ve "Rosenkavalier"de olduğu gibi konusunu resmi tarih olarak temellendirmiş bir operanın simgelediği uzlaşmacı modernizme karşı ayrılıkçı modernizmi isteyenlerdir. Berg, modernitenin karakteristik bir özelliğini gözler önüne serer, Wedekind ve Büchner'in miraslarıyla yüzleşir. Berg operayı bestelediğinde, eserin modern dönemle derin bir şekilde ilgili olan bağlarını ortaya çıkarır. 20. Yüzyıl başında, Viyana'da, operadaki iki modernizm arasındaki yüzleşme vardır. Birisi, kendilerini o an gösteren yeni konuları derinlemesine araştırmak için o anın öncesini reddeden modernizm ki bu Berg'in durumudur. Diğer 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. (Schorske, 2006: 675-681)

20. yüzyıl başında Richard Strauss'un operaya yön veren sanatını döneminin diğer opera anlayışlarıyla karşılaştırarak eleştirel bir bakış açısına sahip düşünceler de mevcuttur. Finkelstein'a göre, Viyana'da Richard Strauss'un sanatını, Puccini'nin insanlara beslediği tatlı duyguları taşımayan, buna karşılık görkemli bir armoni ve çalgısal tını ustalığı ile desteklenen, çok daha ötelere götürülmüş bir doğalcılık ayırır. Richard Strauss operalarında ve senfonik şiirlerinde, düşünsel sorunları ele alan bir toplumsal zihin sergilenir. Ne var ki besteci, müziksel biçim alanında gözüpek bir değişim yapmaya karar verip toplumsal sorunlardan kaçarak kendisini gerçek yaşamdan ve halkını etkileyen sorunlardan kopardığı zaman sanatsal evrenini de daraltmış olur. Esas olarak 1890'larda ortaya çıkan senfonik şiirler, edebiyat ve felsefede çok geniş bir alanı kapsıyormuş gibi görünseler de, bunlar, derin düşünceden çok, parlak gösteri örnekleridir.

Yazara göre, Strauss'un "Böyle Buyurdu Zerdüş" (1896) adlı senfonik şiiri, usta işi bir füğ olan etkileyici müzikal "gündoğumu"yla, "neşe, kederden daha derindir" deyişine uygun bir valsle, yalnızca felsefi bir incelemenin bir dizi müzikal illüstrasyonunu sunar. "Don Kişot"da (1897) ise müziğin biçimi de parlak bir yeniliktir. Senfonik şiir, çeşitlenmeli tema, solo çalgılar ve orkestra için konçerto tek bir bütün içinde birleştirilir. Böyle olmasına karşın, ilk heyecanın yatışmasından sonra, alışıldık yapının ortaya çıkmakta olduğu gözlemlenir. 20. Yüzyılda ortaya çıkan operalar, daha az illüstratif yüzeyselliğe sahip olduklarından, daha büyük yapıtlardır ve Strauss bunlara kuvvetli ve doyurucu beşeri betimlemelerle ciddi olarak yaklaşır. Biçim bakımından bunlar senfonik şiir operalarıdır. Bu yaklaşım Wagner'den kaynaklanan bir gelişmedir. Görkemli bir biçimde renkli olan orkestra, merkezi oluşturan bir konumda çalar, vokal dizeler açık, konuşma tarzında ve deklamasyonludur. Sürekli değişen armonik-orkestral dokusuyla melodik motifler yapıtlara güçlü bir karakter ve son derece öznel psikolojik bir yaşam kazandırır. Finkelstein'a göre, Schumann'ın, Wagner'in ve Brahms'ın büyük Alman romantik çizgisinin devamını arayan müzik severler için, Strauss, bu gelenekte 'büyük ustalığa' en yakın olan kişidir. Ama bir sanatçının çevresindeki yaşama ve sıkıntılara kulak kabartmasını gerekli gören hümanist gelenek, Strauss tarafından bir yana bırakılır. Bu sırada, Alman halkının karşısındaki sorun, demokratik cumhuriyet için mücadeleyi yürütmek, militarist İmparatorlar kâbusundan kurtulmak, üst sınıf hegemonyası, yaşamın vahşileşmesi ve savaşa sürüklenme ile mücadele etmektir. Strauss'da bu sorunları unutan, yapıtlarında Alman halkının varlığına ilişkin en ufak bir göndermenin bile yer almadığı bir sanat gözlemlenir.

Oscar Wilde'in oyunundan alınan "Salome" (1905), aşkı en hayvansı ve sapkın biçimiyle, hemen nefrete dönüşen ve cinayetle sonuçlanan salt bir şehvet olarak sunar. Kral Herodes ile Kraliçe Herodias birbirlerinden nefret ederler. Salome, üvey babası Herodes'i ve genç bir yüzbaşıyı cinsel olarak kendisine hayran bırakır. Peygamber Vaftizci Yahya'nın önünde vücudunu teşhir eder, peygamber onu reddedince onu öldürtür ve ölü adamın dudaklarını öper. Vahşiliğe, müziğin usta bir biçimde altını çizdiği Yahudi düşmanı tipler de katılır. Yazara göre Strauss'un bir diğer ekspresyonist operası olan "Elektra" (1906-1909) Yunan efsanesini işlediği iddiasındadır, oysa gerçekte, burjuva aile yaşamının Freud'un son derece kapsamlı bir psikoloji ve toplum kuramı çıkarmakta olduğu nevroitik yanlarını sunar. Elektra'nın, erkek kardeşi Orestes ile birleşmesindeki kısa bir sevecenlik dokunuşu dışında, operanın itici güçleri, Elektra'nın baba hayranlığı ve kana susamış anne düşmanlığıdır. Sophokles'in, tiranlığa boyun eğmek yerine ilkeli biri olarak gösterdiği Elektra'ya vermiş olduğu soyluluğun, operada zerresi yoktur. Her iki operada da besteci Strauss, temalarının gereksinimlerini, bu beşerilikten uzaklaştırılmış, takıntılı psikolojiye mükemmel bir müzikal giysi sağlayarak tümüyle karşılar. Yazara göre, bütün sanatçılığın karşın, pek az insani sıcaklık yaratan, buna karşılık dinleyici üzerinde neredeyse kaba, bedensel, kösnül bir etki uyandıran bir müzik söz konusudur. Modernist bir tavır olarak ele alındığı iddia edilerek, eskiden yaşamın sözü edilemeyen yanı şimdi toplumun suratına çarpılmaktadır. Bu şok niteliği de doğruluğunun kanıtı sayılmaktadır. Ancak bunların sınırlı bir geçerliliği vardır. Çünkü bunlar yaşamın bir parçasıdır. Ama genelinde bunlar bize yaşama ve insanlara değin pek az şey anlatırlar. Tüm sanat tarihi boyunca, yaşamın hoş olmayan ya da çirkin denilebilecek yanları açığa vurulur. Oysa büyük sanata esin vermesi için, bu gibi temaların, insanoğlunun çevresindeki dünyanın içinde kendini anlama ve yeniden keşfetme yeteneğini genişleten eleştirel düşüncenin bir parçası olması gerekir. Yazara göre Strauss'da yıkıcı olan kusur, böyle bir eleştirel zihnin bulunmamasıdır.

Aynı zamanda Strauss'un sanatsal kişiliği 'en hoş giden' anlatımı olarak kabul edilebilecek "Der Rosenkavalier" operasında açıkça görülür. Finkelstein'a göre bu, sevimli ama oldukça sıradan bir müzikle giydirilmiş bir komedidir. Strauss'un dar toplumsal sempatileri, onun melodi kaynaklarını daraltmaya yönelir. Melodileri tatlı olma ve hasta bir duygusallığın eşiğine kadar gelme eğilimini taşır. Rağbet gören bir tür olan Viyana vals "Böyle Buyurdu Zerdüş" ya da operada "Salome"nin erotik dansındaki gibi garip yerlerde karşımıza çıkar. "Der Rosenkavalier" komedisinde aşırı duygusal valsler boldur ve aslında ana teması, Moscow Carner'ın de belirttiği gibi belki de Josef Strauss'un "Dynamiden" adlı bir valsinden alınmış olabilir. Yazara göre, bu operada

Strauss ve libretto yazarı Hugo von Hoffmannstahl, aristokrasiye yaranmaya yönelirken, burjuva kandırmacasının güvenli uygulamasına girişirler. En yoz kişilerin, kırık dökük bir Almanca konuşan İtalyanlar olmasında şovenizm esintisi vardır. Öykü, Mareşal'ın, evlilikteki mutsuzluğunu bir takım kaçamak aşklarla avutan karısı Prensess von Werdenberg'e ilişkindir. Operaya derinlik kazandıran trajik uyanış ise artık bu gibi serüvenleri sürdüremeyecek kadar yaşlanmakta olduğunu fark etmesinden ibarettir. Başlangıçta onun aşığı olan genç kahraman, Kont Octavian, kadın onu serbest bırakınca, mahcup bir mutluluk duyar; böylece saf genç kız Sophie ile evlenebilecektir. Soyтары rolü, kadın düşkünü Baron Ochs ile doldurulur. Genel tablo, içindeki insanların aşk oyunlarından başka yapacak hiçbir şeyleri bulunmayan bir toplum tablosudur. Prensess ve Octavian tarafından incelik yapılan zinayı, Ochs tarafından bayağı bir biçimde yapılan zina ile karşılaştırır. Bu aşk oyununda müzik, zengin bir armoniye ve mutlulukla ve sevecen melodilerle geliştirilen, heyecanlı bir parlıya sahiptir. Prensessle Octavian'ı çok yakın bir ilişki içindeyken gözler önüne seren perdenin açılmasından hemen önceki prelüdde, bir cinsel betimleme yer alır. Bütün bu operalarda olduğu gibi, "Der Rosenkavalier"de yenilik olarak geriye kalan, müziğin psikolojik gerçeğe uygunluğudur. Yazara göre "Salome" ile "Elektra"nın nevroitiklik ve sapkınlıkları "Der Rosenkavalier"de betimlenen sığ ve insan sıcaklığından yoksun ilişkilerin öbür yüzüdür.

Finkelstein'a göre Strauss'un sonraki operaları, suya sabuna dokunmayan, ama edebi bir hava da taşıyan konu arayışlarını açığa vurur. Belki de en iddialı olanları "Gölgesiz Kadın" (1913-1916) operasıdır. Bu operanın konusu özünde basittir. Bir İmparatoriçe, çocukları olmadığı için kederlidir ve diğer karakter olan evli bir köylü kadın yaşamındaki anlamsızlık ve yoksulluktan acı duyar. Sonunda İmparatoriçe köylüden başkalarına karşı düşünceli olmayı öğrenir ve köylü kadın onu çocuk sahibi olabilecek duruma getirir. Buna karşılığında, köylü kadın da kocasını sevmeyi ve yaşamın koşullarını kabullenmeyi öğrenir. Köylünün çok çalışması ve hiçbir zaman kaderinden yakınmaması gerektiği yolundaki bu son ders, 20. Yüzyıldan çok, ortaçağa uygundur. Hoffmannstahl, olay örgüsünde anlama hiçbir şey katmayan, masalda derin, sırrına varılamayacak gizemler bulunduğu izlenimini vermeye yarayan –sihirli ceylanlar, sihirli şahinler, gölgesi olmayan bir kadın, casusları ve habercileri ile bir kötü tanrı, doğmamış çocukların sesleri, altın çeşmeler, altın köprüler gibi- bir simgeler ağı örer. Strauss bu kurguyu izler, her büyülmüş simge ve her psikolojik durum için leitmotifler icat eder. Her zamanki teknik ustalığıyla bunları süzölmüş ve etkileyici karmaşık bir müzik dokusu halinde örer. Strauss yapıtlarının sayısı ve bunlarda sergilediği müzikal ustalıkla, 20. Yüzyılın büyük opera bestecisidir. Ama geçmişin gerçekten büyük olan opera bestecileri

şu ya da bu şekilde, çağlarının onlarda yaptığı entelektüel ve beşeri dürtülerle, kendi zamanlarında yeni ve meydan okuyucu olmaya yükselirler. Strauss bu meydan okuyuştan geri durur. Yazara göre Strauss, çağının büyük Alman bestecisi ise, onun yapıtında bir uçta aşırı duygusallığın ve öbür ucunda şiddetin bulunduğu 1930'ların, faşizmin boyunduruğu ile barış yapabilecekleri ve hiç olmazsa zihinlerini özgür tutabilecekleri fikrinde olan kişilere özgü kaçış eğiliminden başka bir şey bulunmaz. (Finkelstein, 1995: 275-282)

Operetler bir yana, 19. yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başı opera sanatını genel kronolojik bir özetle tekrar ele alacak olursak; 19. Yüzyılın sonunda, Almanya başta olmak üzere Orta Avrupa ülkelerinde etkili olan ve en ilham verici tarz olarak kabul edilen opera tarzı Wagner dramacılığıdır. 20. yüzyıla girilirken Wagner ve Verdi'nin başarılarından nasiplenen ancak onların üstünlüğü altında ezilen bir opera vardır. Bütün genç besteciler kendilerini sanatsal taklitçilikten kurtaramamaktadır. Örneğin Richard Strauss, prömiyerini 1894'de Weimar'da yapan ilk operası "Guntram"ı tamamen Wagnerci bir stilde besteler. Gerçekten özgün ve bağımsız bir eser olarak ancak üçüncü operası "Salome"yi besteler. Wagnerci stile bağlı beste yapan diğer sanatçılar ise, 1893'de Weimar'da prömiyerini yapan "Hansel und Gretel" operasının bestecisi Engelbert Humperdinck ve zamanının popüler işlerinden olan, 1895'de Berlin'de ilk kez sahnelenen, gerçek bir suç hikayesini anlatan "Der Evangelimann" operasının bestecisi Wilhelm Kienzl'dir. 1884'de Leipzig'de prömiyer yapan "Trompeter von Sackingen" operasının bestecisi Viktor Nessler ve 1894'de Prag'da prömiyer yapan "Donna Diana" operasının bestecisi Emil Nikolaus von Reznicek gibi isimler ise Wagnerci stil öncesi Romantik opera geleneğine bağlı kalırlar. Viyanalı Richard Strauss dönemin bu alandaki en önemli bestecilerindendir. Wagner'den oldukça etkilenmiş olan Strauss, Wagner'in yüksek dramacılığını yansıtan operalarının yanında, ekspresyonist örneklerden operet inceliğine sahip eserlere kadar birçok karakterde opera eseri verir. Dönemin stil zenginliğini ve yoğun değişim sürecini gösterircesine, Schönberg'in Erwartung operasının bestelenmesi, Erwartung'la müzikal, biçimsel ya da tematik yönden tamamen farklı olan Strauss'un zarif ve gelenekçi opera tarzına örnek kabul edilen "Der Rosenkavalier"ini bestelediği döneme rastlar.

Aynı dönemde Fransız besteci Debussy'nin sembolist ve izlenimci sahne eseri "Pelleas ve Melisande"si de henüz yenidir. 1875'de Viyana'da prömiyer yapan "Die Königin von Saba" operasının bestecisi Karl Goldmark'ın da içinde olduğu bazı besteciler

ise Meyerbeer'in grand opera geleneğine bağlı kaldılar. Paris'te egzotizm tekrar moda olur ve Leo Delibes'in bu akıma dahil bestesi "Lakme" operası 1883'de prömiyer yapar.

Sadece İtalya'da bir grup genç besteci geleneği kırıp özgür iradeleriyle hareket ederek dramatik şiirin sınırlarını aşan çağdaş edebiyat örneklerini ele almayı başarır. Wagner'in ve "Falstaff"ın entonasyonunun yüksek müzikal seviyesinin yaklaştığı serbest nesir stilinin yanında, İtalyan Verdi'nin opera metinleri aliterasyonlu şiirlerden oluşur. Ancak sade bir doğallık ve açık sözlü bir tavrı model alan daha genç besteciler için şiir formu artık pek uygun değildir. Sloganları İtalyanca "gerçek" anlamına gelen vero sözcüğünden türeyen verismodur ve Giovanni Verga'nın bir oyun olarak sahnelendiğinde oldukça ses getiren eseri "Cavalleria Rusticana" gibi hikâyelerden ilham alır. 1888'de verismo akımına ters de olsa bu hikaye Guido Menasci ve Giovanni Targioni-Tozzetti tarafından şiirselleştirilir ve Pietro Mascagni tarafından opera olarak bestelenerek 1890'da Roma'da prömiyer yapar. Mascagni'nin 1892'de Milano'da prömiyer yapan operası "I Pagliacci"nin başarısı da büyük olur. "I Pagliacci" ve "Cavalleria Rusticana" genelde aynı programda sahnelenir. Bunun nedeni ikisinin de estetik dönüşümün anahtar eserleri oluşlarıdır. Verismo edebiyatının iki temel gerekliliği olan radikal grafik detayları ve gerçekçilikleriyle, ikisi de Verdi'den kalan İtalyan melodisi mirasını tamamlamışlardır.

Erken 20. Yüzyıl döneminde ekspresyonist akıma dâhil olan sahne eserlerini örnekleyen Schönberg ve onun öğrencisi Berg tarafından yaratılmış eserlerin yanında Avrupa çapında birçok akımın etkisi ortadadır. Bütün bu farklı akımların yanında 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. O dönemde yenilikçi tavrın gelişini haber veren Kurt Weill'in (1900-1950) erken dönem operaları ve Ernst Krenek'in (1900-1991) "Orpheus ve Eurydike" operası Schönberg'in besteleme stiliyle beraber modernist operanın gelişimine açıkça etki eder, bestecileri daha ilerisini yaratmaya yönlendirir. Paul Hindemith (1895-1963) 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" operasıdır. (Harder, 1979: 4-5)

19. Yüzyıl sonu operetleriyle başlayıp 20. Yüzyıl modernist operalarına kadar süren bir opera birikimi içinde, Viyana'nın sahip olduğu önem ortadadır. Dönemin opera sanatında öncü bir tavra sahip olan Viyana operası, geleneği sürdüren operetlerde de

Avrupa'da merkez olma özelliği taşır. Viyana'nın çok kültürlülüğü ona folklorik bir zenginlik katar, böylece burjuva yaşamını anlatan konularla birleşen bu zengin müzik uzun süre büyük etkiye sahip olur. Modernist operanın doğduğu ve ilk geliştiiği yer olarak kabul edilen Viyana, bu gelişimi birden çok tarzda çeşitlendirir ve kendinden sonra gelen örnekler için hala en önemli kaynak olarak yaşar. Schönberg'in Erwartung operası, 20. Yüzyıl başında doğan modernist operanın çağdaşlarından ayrılan radikal örneklerdendir. Bu özelliğiyle hem operayı yeni bir seviyeye taşır, hem de Strauss gibi çağdaşlarının ondan farklı olarak öne çıkmalarının bir anlamda yolunu açar.

3.4. ERWARTUNG'UN YARATILIŞI VE SAHNELENMESİ

“Erwartung” (Beklenti), Arnold Schönberg’in 1909’da soprano ve orkestra için bestelediği dört sahneden oluşan monodrama türündeki operasıdır. Eserin librettosunu tıp öğrencisi ve şair Marie Pappenheim yazar. İlk kez 6 Haziran 1924’de Prag’da Yeni Alman Tiyatrosu’nda sahnelenir. Soprano rolünde Marie Gutheil-Schroder’in olduğu temsilde orkestrayı Alexander von Zemlinsky yönetir. “Erwartung” Schönberg’in ilk sahne eseridir. Pappenheim’in yazdığı metinden oldukça etkilenen Schönberg, eseri iki hafta gibi kısa bir sürede büyük bir ilhamın etkisinde besteler. İlk sahnelendiğinde bir eleştirmen tarafından “Wagner’den bu yana üretilmiş olan her şeyin yoğun bir özeti. Amacı ve yaratıcı görgüsüyle, akılcı bir açıklamayı mümkün kılan müziğiyle, neredeyse bir eleştiri yazısı” olarak yorumlanır. Schönberg de “Erwartung” ile ulaştığı noktayı “bir metin veya bir şiiri takip eden büyük müzikal yapıları nasıl kuracağını keşfetmek” olarak niteler. (Schönberg, 1975: 205)

Eser Schönberg’in sanat hayatındaki ikinci dönem olarak anılan atonal/pantonal ve ekspresyonist döneminde bestelenir. Schönberg’in atonal yerine pantonal kavramını tercih etmesinin nedeni, atonal teriminin kendinden önce var olan müzikleri reddederken, pantonal teriminin ise kendi müziğinde olduğu gibi 19. Yüzyıl geleneksel Alman besteleme tekniğini reddetmeyip onu kabul eden, geliştiren ve yenileyen bir terim oluşudur. “Erwartung” da bu anlamda geçmişten gelen müzik mirasının, konsonans ve disonansın karmaşık bir metin ve müzik yapısı içinde yıkıcı ve değiştirici bir tavırla kullanılıp geliştirildiği bir eserdir. Webern’e göre bu eserdeki benzersiz tavrın ortaya konusu büyük bir başarıdır:

“Duyulmamış bir monodrama bestesi. İçinde, ifadenin hızlı değişimini takip eden yeni bir şey var ve bütün geleneksel form bununla kırılıyor. Aynı şey enstrümantasyon için de geçerli. Şimdiye dek duyulmamış seslerin başarısı bu. Ölçüden azade, tamamen yepyeni bir sesin resmi. Bu müzik akıp gidiyor ve en gizli, en hafif duyguları bile ifade ediyor.” (Webern, 1912: 45)

Schönberg, arkadaşı Ferruccio Busoni’ye 1909 yılında yazdığı bir mektupta “Erwartung”da ele aldığı bu yeni yaklaşımında yer eden müzikal ifade ve his üzerine bu denli hızlı ve derinden hareket edişini şöyle anlatır:

“Çabaladığım şey şu: Bütün biçimsel formlardan ve uyumu ve mantığı ifade eden bütün sembollerden tamamen kurtulmak. Müzik hislerin ifadesi olmalı. Bu hisler ki bizi bilinçdışımızla temasa götüren ve bilincin yarattığı mantıktan uzak olanlardır. Ortaya

çıkmasını istediğim sonuç ise, stilize edilmemiş steril bir duygu. İnsanlar böyle değil. Bir insan bir anda sadece bir duyguyu yaşayamaz. Birçok duygu simultane şekilde hissedilir. Ancak bu duygular beraber hareket edecek bir hazırlıkta değildirler. Bu çeşitlilik içinde, duygularımızın sergilediği bu mantıksızlık hali, birbirleriyle olan etkileşimleriyle ortaya çıkar. Kan basıncının artması, sinirlerin ve duyuların hassaslaşması gibi tepkiler ortaya çıkar. İşte bu tepkileri ben müziğimle göstermek istiyorum. Duygularımızın bilinçaltımızla iletişimine izin veren bir ifadeyle bizi bilinçli bir mantıktan kurtaran bir müzik yapmak istiyorum.” (Crawford&Crawford: 1993: 80)

Kokoschka'nın “Katil, Kadınların Umudu” adlı eserinin 4 Temmuz 1909'da, Viyana Kunstschau'nun Açık hava Sahnesi'nde ilk kez temsil edilmesinden hemen sonra, 27 Ağustos ile 12 Eylül 1909 arasındaki 17 günde Schönberg'in Erwartung'u bestelediği bilinir. Schönberg Kokoschka'nın eserini izlememiş olabilir, ancak bu eseri ve uyandırdığı tepkiyi duymamış olamaz. Sözü geçen bu iki eserin birçok ortak noktasının olmasının yanı sıra, en çok göze çarpan şey; zamanı için öncü bir tavra sahip olan yazarların eserlerinden etkilenen 20. Yüzyıl başı döneminin neredeyse tüm Viyanalı sanatçıları gibi onların da 'toplumsal ile psikolojik olan arasında sıkışma' temasını işlemiş olmalarıdır. Bu konu 1900'de yazılan ve psikoloji biliminde deyim yerindeyse çığır açan Freud'un “Rüyaların Yorumu” kitabında da sıklıkla incelenir. Anonim bir karakter olarak ortaya çıkan ve bu tema içinde kendini ifade eden başkarakter, daha önce Strindberg ve Wedekind oyunlarında görülür, sonra Schönberg'in “Erwartung” ve “Die glückliche Hand” (1910-1913) operalarında, Kandinsky'nin “Sarı Ses” isimli sahne eserinde (1909) ve Kokoschka'nın “Katil, Kadınların Umudu” adlı oyununda (1907) tekrar ortaya çıkar. (Watkins, 1995: 173)

Schönberg “Erwartung”dan önce Gerhard Hauptmann'ın oyunu olan “Und Pippa Tanzt” için bir opera bestelemeye başlar ancak tamamlamaz. Erwartung böylece onun ilk sahne eseri olur. Erwartung Op. 17; arp, çelesta, vurmali çalgılar ve yaylılardan oluşan bir orkestra ve soprano için yazılmış, yaklaşık yarım saat uzunluğunda, ekspresyonist tarzda atonal ya da Schönberg'in ifadesiyle pantonal bir müzik dramasıdır. Schönberg'in ilk operası olarak kabul edilir. Eserin Simon & Schuster tarafından yazılan sinopsisi kısaca şöyledir:

1. Sahne: Ay ışığı altında bir ormanın kıyısında, bir Kadın (soprano) sevgilisini arar. Gecenin içinde gizli bir tehlike sezmesine rağmen cesaretini toplar ve ormana girer.
2. Sahne: Tamamen karanlık ve yüksek ağaçlarla çevrelenmiş bir yolda duran Kadın, karanlığın içinde gizemli bir varlığın ona dokunduğunu ve onu geri çektiğini hisseder.

Ağlama sesi duyduğunu düşünür. Hışırtilar ve bir kuşun çıığı kadını korku içinde bırakır. Koşmaya başlar ve bir şeyin üzerinden atlar. O şeyin bir ceset olduğunu düşünür ancak dikkatlice baktığında bir ağaç gövdesi olduğunu anlar.

3. Sahne: Ay ışığıyla aydınlanan, eğrelti otlarının ve yabani mantarların olduğu bir yere gelen Kadın, derin bir nefes alır ve sakinleşmeye çalışır. Sessizce sevgilisinin onu çağırıldığını düşünerek dinlemeye başlar. Fakat aniden gecenin çok kısa olduğunu hatırlar ve tekrar korkuya kapılır. Yüzlerce elin ona dokunduğunu ve yüzlerce gözün karanlığın içinden onu izlediğini düşünür.

4. Sahne: Ay ışığı altındaki bir yolda ilerleyen Kadın, sevgilisinin kendisini aldattığını düşündüğü diğer kadının evine giden yola girer. Harap durumdadır, yüzü ve elleri çizikler içindedir. Ağaçlar boyunca ilerleyip dinlenmek için bir yer ararken ayağı bir şeye çarpar. Bu şey kanlar içindeki sevgilisinin ölü bedenidir. Kadın gördüklerine inanamaz. Delirircesine cesede sarılıp onu öpmeye başlar. Tutarsız ve saçma bir çılgınlıkla sevgilisini sadakatsizliği yüzünden suçlamaya başlar. Sonunda sabah olur, Kadın sevgilisini orada bırakır ve iki sevgili birbirinden sonsuza dek ayrılır. (Simon & Schuster, 1985:390)

Schönberg'in "Erwartung"un librettosunu yazan şair ve tıp öğrencisi Marie Pappenheim ile buluşması Traun Gölü'ndeki bir yaz tatili esnasında olur. Operasına libretto yazmasını Pappenheim'dan isteyen Schönberg, onu nasıl isterse yazması için cesaretlendirir. Bestecinin tek istediği, metnin şiddetli duyguların ifadesini sağlayacak bir araç niteliğinde olması ve bunun da akıcı bir bestelemeye olanak vermesidir.

"Schönberg'in duyguların tutarsızca ve mantıkdışı bir şekilde bilinçdışından fıskırması ve bu yolla besteciye eserlerini verirken kışkırtması üzerine fikirleri 1909'da Steinakirchen'deki toplantıda kuşkusuz tartışılmıştı. Ve bütün bu tartışmaların merkezinde bulunduğu, düşüncelerin bu yönde ortaya çıktığı bir zamanda Schönberg Pappenheim ile buluşmuştu. Schönberg Pappenheim'in kendisini anladığını varsaymakta haklıydı; şöyle ki, Erwartung'daki Kadın'ın duyguları Schönberg'in tavsiye ettiği duyguları tam olarak karşılıyordu: akıl dışı, oldukça aykırı ve birbiri içinde karmakarışık hale gelmiş." (Simms, 1997: 106)

Simms'e göre "Erwartung"un özgün dramatik ve müzikal içeriği üzerinde Pappenheim ve Schönberg'in eşit katkısı vardır. Onların farklı bakış açıları, iki entelektüel yaklaşımın çekişmesi gibi görülmekten çok, iki ayrı ancak tamamlayıcı hikâyenin opera yoluyla ifade edilmesi olarak görülmelidir. Yazara göre, "Erwartung"daki

Kadın, tıp öğrencisi bir kadın olan Pappenheim'a göre duygusal yaşamına sahip çıktığı için engellenerek zarar görmüş psikolojisiyle hastalık belirtileri gösteren bir bireyken, müzisyen Schönberg'e göre Kadın'ın bireyselliği ve psikolojisi ikincil, hatta keyfidir. Schönberg'in "Erwartung"da asıl gözettiği, duyguların ifadesindeki kendiliğindenliktir. (Simms, 1997: 104)

Bu kendiliğidenlik durumunu oldukça gözeten Schönberg, "Erwartung"u yazmadan hemen önce müzisyen arkadaşı Ferruccio Busoni'ye yazdığı mektupta, Auner'in Schönberg'in sezgisel estetiğinin gücü olarak yorumladığı şu sözleri söyler: "Yapmaya çabaladığım şey şu: bütün formlardan, uyuma ve mantığa ait bütün sembollerden kurtulmak." Yine geleneksel olanı ifade eden herşeyi terketmek üzerine Kandinsky'ye yazdığı bir mektupta Schönberg, Erwartung'un bestelenmesinden bir yıl kadar sonra şöyle der: "Geleneksel etkiye heves eden her biçimsel işlem bilinçli motivasyondan bağımsız olamaz. Ama sanat bilinçsiz olana aittir! Sanatın ifade etmesi gereken kendisidir!" (Auner, 1989: 106-107)

Hayal kırıklığına uğramış bir kadının tutkularını anlatan bu ortak çalışmayı yaratırken Pappenheim ve Schönberg de kendi cinsel kimliklerinin tutku ve önyargılarını ayrı ayrı ortaya koyarlar. Pappenheim umutsuzluğa ve histeriye sürüklenmiş, terk edilmiş bir kadının sempatik portresine odaklanırken, Schönberg ise bir kadının akli rahatsızlığının ve duygusal cinnetinin artışıyla beliren yüksek kaygıyı müziğin dinleyiciye korkutucu bir doğrudanlıkla vermesine odaklanır. Bu farklı yaklaşımların, son olarak notada ustaca ortaya konulduğunda, bestecinin iradesinin ya da librettistin maksadının baskın olmadığı, eserin tamamında verilen o genel mesaja uygun olarak başkarakter için dramatik bir ikilem yaratacak şekilde kaynaştığı görülür. (Friedlander, 1999: 8)

Schönberg'in o dönemdeki özel yaşamının "Erwartung" üzerindeki etkisi, kuşkusuz incelenmeye değerdir. Eserin bestelendiği dönemde Schönberg'in aşk hayatının ve dolayısıyla duygusal durumunun hareketli ve yoğun bir özellik gösterdiği birçok araştırmacı tarafından belirtilir. Schönberg'in eşi Mathilde ile olan evliliği, 1905'de bestelenen ve bestecinin mutsuzluğunu ifade eden Birinci Yaylı Kuarteti Op. 7'den beri kötüye gider. Mathilde ile Schönberg'in yakın arkadaşı ressam Richard Gerstl arasındaki talihsiz aşk ilişkisi, Schönberg'in başarısızlık ve ekonomik zorluklar nedeniyle meydana gelen depresyonunu şiddetlendirir ve böylelikle -bestecinin Kandinsky'ye yazdığı bir mektupta yaşananların ifadesi olarak belirttiği bir ilhamla- müziği üzerine yoğunlaşmasına neden olur. Simms'in iddiasına göre, 1908'den Mathilde'nin öldüğü yıl olan 1923'e kadar Schönberg eşi hakkında şüpheli yaklaşımını sürdürür. Eşi için yazdığı

requiemin metnine bakıldığında birbirlerini hiç de iyi tanımadıklarına dair bir his oluşur. Schönberg ile Mathilde'nin evliliği iyi giden bir evlilik olmamıştır (Simms'den aktaran Carpenter, 2010: 173).

1905'den sonra hızla kötüleşmeye başlayan Schönberg ve Mathilde'nin ilişkisi, sonunda trajik bir olaya neden olacak şekilde ilerler. Viyana'nın genç ve yetenekli ressamı Richard Gerstl, aynı zamanda Schönberg'in resim alanında gelişmesine yardımcı olan yakın arkadaşlarından. Sanat anlayışları ve entelektüel görüşleri birbirine oldukça uyan bu iki sanatçı, dönemin ekspresyonist öncülerinin başında gelirler. Schönberg ailesinin yaz aylarında çıktığı tatillere birçok müzisyenin ve Schönberg'in öğrencilerinin yanında Richard Gerstl de eşlik eder. Ancak Gerstl ve Mathilde birbirlerine âşık olurlar ve bu tatillerden birinde beraber kaçarlar. Çocuklarıyla beraber bıraktığı Schönberg'i, yani bütün bir ailesini terk eden Mathilde, Schönberg için büyük ve derin bir yıkıma neden olur. Bir süre sonra, özellikle Webern'in çabalarıyla evine dönen Mathilde'yi Schönberg affetmiştir ancak olaylar burada da son bulmaz. Ressam Gerstl, Mathilde'nin ailesine geri dönmesi yüzünden intihar eder. Bu durum Schönberg'in duygusal dünyasını yerle bir eder. Ancak, çocuklarının varlığı ve belli toplumsal kabullerin etkisiyle Schönberg ve Mathilde evli kalmaya devam ederler. İlginç olan şu ki, "Erwartung" bu olayların hemen ertesinde bestelenir ve ilk kez Mathilde'nin ölümünün hemen sonrasında sahnelenir.

"Erwartung" Schönberg'in ekspresyonist eserlerindedir ve çok kısa bir sürede yoğun bir dışa vurum olarak ortaya çıkar. Modernist operalarının sahnelenmeleri yüzyıl başında oldukça zordur. Hem operaların muhafazakâr tavrı hem de dinleyici bulamama kaygısı bunun nedenlerindedir. "Erwartung" ancak 1924'te sahnelenme fırsatı bulur. 1924 yılında ise Ekspresyonizm bir sanat akımı olarak Orta Avrupa'daki etkisini kaybetmiştir. Bu yüzden, "Erwartung"un müzik tarihi içindeki önemi incelenirken sahnelendiği yıl olan 1924'teki değil, bestelendiği yıl olan 1909'daki müzikal görüntü göz önüne alınır. Bu nedenle "Erwartung" üzerindeki başat akım ekspresyonist akım olarak kabul edilir. Bu açıdan bakıldığında, sanatsal bir akım olarak ekspresyonizmin taşıdığı karakterin anlaşılması, "Erwartung"un yaratılışının bir süreç ve ifade olarak incelenmesinde büyük önem taşır.

Birçok araştırmacı ve sanat kuramcısının ifadesiyle ekspresyonizmin esası, sanatçının içsel itkisinin sanat eserinde tıpkı yaşandığı gibi yansıtılması, bu içsel itkinin bir sanat eseri olarak devam etmesidir. Burada yapılmak istenen, ister gerçek olsun ister düşünsel olsun, o itkiyi dışsal bir şey tarafından kendisine dayatılmış belirli bir forma

sokmak ya da o formla ifade etmek değildir. Bu itki, bir kendiliğin ya da olayın taklidiyle, nesnel doğal formuyla, ya da –izlenimcilerde olduğu gibi- ona ilişkin anlık duyusal izlenimlerle ilgili değildir. Çünkü nihayetinde o izlenim de sanatçının salt içinden gelen, saf kişisel yaratımı değildir. Edilgen ve bağımlı bir şeydir. Onu yansıtan eser de sanatçının bireyselliği ile yabancı bir kendiliğin karışımıdır. Ekspresyonizmde, bu öznel olmayan unsurun geri çevrilmesiyle, dar anlamda biçimsel yöntem de reddedilmiş olur. Zira bu yöntem, gelenek, teknik, model ya da yerleşik bir ilke gibi, sanatçının ancak dışarıda bulabileceği bir şeydir. Kendini formlara uydurduğunda, sanat eserinde sadece sahiciliğini yitirmiş bir halde var olur.

Sanatçının, ekspresyonist bir eser olarak dışarı taşan içsel itkisi, adsız ve tanımlanamaz ruhsal kaynaklardan doğmuş olabilir ama dışsal bir nesnenin uyarıcılığından doğması da aynı şekilde mümkündür. Şimdiye kadar, özellikle izlenimciliğin varsayımıyla, böylesi bir uyarıcının etkisiyle ortaya çıkan bir sanat ürününün, o uyarıcıya kaynaklık eden nesneyle şekilsel bir benzerlik taşıması gerektiği düşünülmüştür. Ekspresyonizm ise bu varsayımı reddeder. Bir neden ile yol açtığı sonucun dışsal görünüş formlarında birbirinden bütünüyle farklı olabileceği, ikisi arasındaki dinamik ilişkinin salt içsel nitelikli olduğu, görsel bir yakınlığın şart olmadığı görüşüne önem verir. Simmel'e göre Ekspresyonist sanatçının, 'model' yerine 'vesile' yi koyduğu söylenebilir. Bu vesile, sanatçının içinde, salt kendi kendisine itaat eden bir itkiyi harekete geçiren bir vesiledir. Soyut bir şekilde dışa vurulan şey, yine de son derece gerçek bir irade edimini betimleyen, yaratıcı hayatın öznel olma mücadelesidir. Sanatçının ifade ettiği hayat, kendini olanca saflığıyla, olduğu gibi ifade etmek ister. Bu nedenle, sırf gerçeklik olduğu için geçerli olan bir gerçekliğin, ya da sırf yasa olduğu için geçerli olan bir yasanın kendisine dayattığı bir form içinde sınırlanmayı reddeder. Kavramsal açıdan bakıldığında, neticede ortaya çıkan resmin ya da müziğin de kuşkusuz bir formu vardır. Ama sanatsal niyet söz konusu olduğu sürece, bu form sadece kaçınılmaz bir dışsal uzantıdır. Bütün diğer sanat akımlarının kavramsallaştırmalarında formun kendi başına bir anlamı vardır ve hayat sadece o formun fiili olarak gerçekleşmesini sağlar. Oysa ekspresyonist sanatta böyle bir şey söz konusu değildir. Bu nedenle bu sanat, güzellik ile çirkinlik karşısında da kayıtsızdır. Zira güzellik ile çirkinlik, diğer tür formlarla ilgilidir ama hayatın anlamı güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedir. Çünkü onun akışı belirli bir amaç tarafından değil, kendi itici kuvvetiyle belirlenmiştir. Sanatçının sanat eserindeki dışavurumu; salt kendi özü ve o anın içindeki yazgısıdır. Eser bu özle ilişkisinde ne denli bütünlüklü ve anlamlı da olsa, geleneksel formlarla

karşılaştırıldığında çoğu kez kendi içinde dengesiz, parçalardan oluşmuş ve kopuk görünür. (Simmel, 2012: 63-66)

Ekspresyonist akımın müzikteki varlığı bestecinin eserlerinde yalnızca öznel tavrını ve iç dünyasına ait duygu ve düşüncelerini yansıtmaya şekline görülür. Bestecinin hayal gücü ve kendine has tekniğinin karşılıklı etkileşimi sayesinde onun öznel besteleme stili ortaya çıkar. Schönberg'e göre de bir sanatçının ulaşacağı biricik başarı kendini ifade etmek konusunda yakalayacağı başarıdır. "Erwartung"u bestelerken de Schönberg'in izlediği yol, kısa bir süre içinde, düşünce ve bilgisiyle ölçüp biçmeden iç dünyasını apaçık sunmak olur. Bunu şu şekilde ifade eder:

"Bilim düşüncelerini ifade ettiğinde geride hiçbir soru işaretinin kalmamasını gözetir. Bunun tersi olarak sanatta asıl tatmin ise, ifadenin dolaylı olarak yapıldığı, düşüncelerin muğlak şekilde ortaya çıktığı haldir. Bu yüzden hayal gücü için her zaman çıkmaya hazır bir arka kapı mevcuttur." (Rufer, 1968: 53)

Erwartung gibi ekspresyonist bir eserde Schönberg'in asıl kaygısı, karakterin herhangi bir insan olmadığının açıkça görünür olmasını sağlayabilmek olmuştur. Harder'a göre Erwartung'da Schönberg, histerik bir kadının farkındalık akışını hem sözler hem de müzikle öne çıkarmak ister. Libretto içeriğiyle notasyonun hem genel çatısına hem de detaylarına hükmeder. (Harder, 1979: 3-4)

Harder'in ele aldığı söz ve müzik ilişkisini kavrayabilmek ve eserin dramatik yapısını etraflıca göz önüne getirebilmek için Schönberg'in fikri ve teklifiyle Pappenheim tarafından 1909 yılında yazılan libretto aşağıdaki gibidir:

ERWARTUNG (Beklenti)

Almanca şiir: Marie Pappenheim

İngilizce metin: Arthur Jacobs

Almanca ve İngilizce metinleri karşılaştırarak Türkçe'ye çeviren: Duygu Küçük

Sahne I

Sahne bir ormanın kenarında başlar. Ayışığı yollara/patikalara ve tarlalara vurur, orman yüksek ve karanlıktır. Sadece yolun başındaki ilk ağacın gövdesi ve geniş yolun girişi ay ışığıyla aydınlanır. Geriye kalan her yer karanlıktır.

Bir kadın gelir. Beyaz kıyafetler içinde narin bir görüntüsü vardır. Elbisesi üzerinde taç yapraklarıyla kırmızı gül desenleri vardır. Mücevher takmıştır.

(Tereddütlü bir şekilde): “Burası mı? Yol görünmüyor... Ağaç gövdeleri gümüş renkte parlıyor... sanki ağaç gövdeli sopalar gibi.”

(Dikkatlice yere bakarken bir şeyler arar gibidir): “Oh, bizim bahçemiz... Onun için diktiğim çiçekler kesin solmuştur... Gece çok canlı...”

(Ani bir kaygıyla): “Korkuyorum...”

(Zorlukla ormanın içinden gelen sesleri duymaya çalışır): “Ormandan gelip yüzüme çarpan hava ne de şiddetli... Sürüp giden bir fırtına gibi...”

(Ellerini ovuşturur, geriye bakar): “Korkutucu derecede ıssız ve boş... Ama en azından burası aydınlık...”

(Gökyüzüne bakar): “Önceden ay çok parlaktı...”

(Yere çöker, sesleri dinler, anlamsızca bakar): “Oh! Cırcır böceği hep aşk şarkısını söyler... Konuşma... yanibaşında o çok tatlı... Ay alacakaranlıkta...”

(Tekrar yürümeye karar verip ayağa kalkar. Ormana döner, fakat tekrar tereddüt eder, sonra yoğun bir duyguyla): “Korkaksın sen... Onu aramak istemiyor musun? Burada öl o zaman...”

(Hafifçe): “Bu durgunluk ne kadar da tehditkâr...”

(Çekinerek etrafına bakar): “Ay dehşetle dolu... Yoksa ormanın içini mi görüyor?”

(Korku dolu halde): “Yalnızım... Kasvetli gölgenin içine girerken...”

(Cesaretini toplar, hızlıca ormana girer): “Şarkı söylemek istiyorum, o zaman beni duyar...”

Sahne II

Ormanda derin bir karanlık vardır. Geniş bir yol üzerinde yüksek ve kalın ağaçlar görülür. Kadın el yordamıyla ilerlemeye çalışır.

(Tedirgin şekilde): “Hala yolda mıyım?”

(Öne doğru eğilir, elleriyle yere dokunur): “İşte yer burada...”

(Bağırır): “Nedir bu? Bırak beni!”

(Titreyerek ellerini inceler): “Kenetlendi mi? Hayır, yavaşça ilerleyen birşey bu...”

(Korkuyla yüzüne dokunur): “Burada da var... Bana dokunan ne? Uzaklaş...”

(Elleriyle üzerindeki çırpırtıyı): “Uzağa, ilerlemeye devam et... Allah aşkına...”

(İlerler, kollarıyla kendini kavrar): “Şimdi yol genişledi...”

(Sessizce, düşünceli halde): “Bahçe duvarlarının ardı çok sessizdi...”

(Oldukça sakin): “Artık tırpanlanmak yok... Davet ve icabet yok... Ve şehir parlak bir sis içinde... Büyük bir özlemle ileriye baktım... Ve bana geldiğin yolun üzerindeki gökyüzü hep sonsuz bir şekilde derindi... hala şeffaf ve hala uzak akşamın renkleri...”

(Üzgünce): “Ama gelmedin...”

(Öylece ayakta dikilir): “Kim ağlıyor orda?”

(Oldukça yumuşak ve kaygılı bir halde seslenerek): “Orada biri mi var?”

(Bir süre bekler. Daha yüksek sesle): “Orada biri mi var?”

(Tekrar dinler): “Şimdi de bir hışırtı duydum... Daldan dala çarpıyor...”

(Dehşet içinde kaçmaya başlar): “Birşey bana doğru geliyor...”

(Baykuş sesi duyulur. Çılgına dönmüş şekilde): “Burada değil! Bırak gideyim... Allahım ne olur yardım et...”

(Bir süre durgunlaşır. Sonra aceleyle): “Birşey değildi... Ama hızlı... hızlı...”

(Koşmaya başlar, düşer): “Oh... Oh... Bu da ne? Bir insan vücudu... Hayır, sadece bir ağaç gövdesi...”

Sahne III

Yol hala karanlıktır. Yolun kenarında şerit halinde bir ışık vardır. Işık bitkileri, eğreltiotlarını ve büyük bir mantarı aydınlatır. Kadın karanlıktan ışığa doğru ilerler.

(Tedirgin bir halde): “Bir ışık görüyorum! Ah, ay ışığıymış... Nasıl da güzel... Bir şeyler dans ediyor... Orada siyah bir şeyler var...”

(Aceleyle kendini kontrol etmeye çalışır): “Aptal... Sadece gölge bunlar... Oh! Senin gölgen nasıl da evimin beyaz duvarlarına düşerdi... Ama hep gitmek zorundaydın...”

(Bir hışırtı duyar. Heyecanlanır ve etrafa bakarak sesleri dinlemeye başlar): “Bir çağrı mı bu?”

(Rüyalara dalarak): “Bu gece çok uzun olacak...”

(Rüzgâr eser, dikkatle bakınır): “Hareket eden bir gölge... Açılmış sarı gözleri var...”

(Otlar üzerinde hareket eden ürpertici bir ses duyar): “Köklerden yukarıya doğru hareket eden şeyler... Bana bakıyorlar!”

(Korkuyla): “Hayır! Yaratıklar! Ah Tanrım! Hayır! Yaratıklar! Oh çok korkuyorum... Sevgilim... Sevgilim bana yardım et...”

Sahne IV

Ay ışığıyla aydınlanmış geniş bir yolun sağ tarafında orman karanlıktır. Çayırılar ve tarlalar yeşil ve sarı çizgilerle bölünür. Yol sola doğru ilerler ama karanlık ağaçların arasında gözden kaybolur. Yol ilerledikçe genişler. Yolun devamında bütün pencereleri siyah perdelerle kapanmış bir ev görünür. Beyaz taştan bir balkonu vardır. Kadın yavaşça ilerler, çok yorgundur. Elbiseleri yırtılmış, saçları dağılmıştır. Yüzü ve elleri kanayan yaralar içindedir.

(Dehşet içinde etrafı dinler): “O burada değil... Bütün bu uzun yol boyunca yaşayan hiçbir şey yoktu... Ve hiçbir ses... Geniş ve solgun tarlalarda nefes alan hiçbir şey yoktu, tarlalar ölüydü... Canlı tek bir bitki yoktu...”

(Yola doğru bakar): “Ama hep o şehir... Çitlerle çevrilmiş ay, bulutsuz gökyüzü, cennete uçan tek bir kuşun gölgesi bile yok... Bu ülke sonsuz ve öldürücü...”

(Hala düşüncelidir. Titremeye başlar): “Zor da olsa yürüyebilirim... Ve orada, beni içeriye almayacaklar!”

(Solundaki bir grup ağaca doğru ilerler ve en karanlık olanın dibine oturur): “Diğer kadın beni aradan çıkardı. O zaman, hasta mı bu adam? Burda bir bank var... Biraz dinleneyim.”

(Yorgun, kararsız ve özlem doludur): “Ama onun yüzünü görmeyeli çok uzun zaman oldu.”

(Ağaçların altına ilerler ve ayaklarına dokunan bir şeyi farkeder): “Bu gördüğüm şey bir gölge değil!”

(Ayağıyla dokunarak ne olduğunu anlamaya çalışır. Telaşlanır): “Burda biri var...”

(Yere eğilir, dinlemeye başlar): “Nefes duymuyorum...”

(Bedeninin alt kısmını yoklar): “Nemli... Üzerime bulaştı...”

(Karanlıktan ay ışığına doğru çıkar): “Parlayan kırmızı... Ah, ellerimin ikisi de yırtık ve yaralar içinde... Hayır, hala ıslak, oradan geliyor.”

(Dehşet içinde karanlıktaki şeyi ışığa doğru sürüklemeye çalışır): “Yapamıyorum.”

(Yere çöker. Dehşetli bir çığlıkla yere kapaklanır): “Bu o!”

(Yavaşça doğrulur. Yüzünü ağaçlara döner. Kafası karışır): “Ay ışığı! Hayır, orada, korkunç bir kafa... Bu bir hayalet...”

(Oraya doğru bakar, hareket etmez): “Oh sadece gözden kaybolsun... Ormanın içinde... Ağaçların gölgesinde... Komik görünümlü çalılarda... Ay düzenbaz... Kana boyanmış gibi görünüyor...”

(Parmağıyla göstererek işaret eder. Fısıldar): “Ama eminim gözden kaybolacak... Bakmayacağım... Umursamayacağım... Gececek... Ormandaki gibi...”

(Zorlama bir sakinlikle yola doğru ilerler): “Devam edeceğim... Onu bulmalıyım... Çok geç kaldım...”

(Sessizce, yavaş hareketlerle çevresinde döner. Sevinir): “Artık orada değil... Biliyordum...”

(İleriye döner ve aniden o şeyin görüntüsü tekrar belirir): “Evet hala orada... Tanrım koru beni...”

(Bedeninin üst kısmı düşer, çökmüştür. O şeye doğru uzanır ve hisseder): “Yaşıyor... Derisi var... Gözleri ve saçları var...”

(Yüzüne bakmak için iyice eğilir): “Onun gözleri... Onun ağzı... Sen... Sen... Sen misin? Ne zamandır seni arıyorum... Orman ve...”

(Dehşetle onu kendine çeker, üzerine kapanır, zorla nefes alarak): “Tanrım, ne yapabilirim...”

(Bağırarak eve doğru koşmaya başlar): “Oh, Tanrı aşkına yardım edin! Çabuk! Beni duyan var mı?”

(Umutsuzca etrafa bakar): “Orada...”

(Tekrar ağaçların altına gelir): “Uyan... Uyan!”

(Yalvararak): “Şimdi ölme, sevgilim, oh, şimdi ölme... Seni çok seviyorum...”

(Nazikçe): “Odanda, loş ışığın altında... Herşey hazır... Çiçeklerin kokusu keskin...”

(Çaresizce): “Ne yapacağım... Şimdi onu uyandırmak için ne yapacağım?”

(Karanlığa uzanır ve onun elini tutamaya çalışır): “Sevgilim ellerin...”

(Çırpınmaya başlar): “Çok soğuk!”

(Eli kendine çeker, şefkatle öpmeye başlar): “Göğsümün içine alsam ısınır mı?”

(Elbisesini açar): “Kalbim beklemekten çok sıcak... Gece yakında bitecek... Bu gece benimle olmayı çok istedin değil mi?”

(Delirmiş gibidir): “Oh, gün ışığı... Bütün gün boyunca benimlesin değil mi? Bak güneş üzerimize vuruyor... Ve ellerin benim bedenimin üzerinde... Bütün öpücüklerin... Benimsin... Sen benimsin! Bana bak sevgilim, burada seninle yan yana uzanıyorum... Şimdi bak bana.”

(Ona bakar, uyanır): “Ah, bakıyorlar... Nasıl da korkunç... Gözlerin bana bakıyor...”

(Oldukça üzgün): “Üç gün boyunca gelmedin... Ama bugün... Eminim... Akşam tatlı ve huzurluydu... Dışarıyı gözledim, seni bekledim. Bahçe duvarının ötesinden gelmeni bekledim... O alçak duvar... Sonra birbirimizi gördük... Hayır, hayır, bu doğru değil! Nasıl olur da ölürsün? Sen yaşayan en canlı şeydin... Şimdi bu ormanın içinde... Sesin hep kulağımdaydı, sen hep, hep benimle beraberdin... Nefesin alınımdaydı... Ve ellerin saçlarımda... Oh evet, yalan mı? Dudakların biraz önce hareket etti öpücüklerimin altında... Akan kanıyla canlanan, hafifçe atan nabzın... Akan kanın sıcak ve canlı...”

(Ona doğru kapaklanır): “Oh, kan lekesi kocaman... Kalbin kanıyor olmalı... Son nefesimi verene kadar onu öpmek istiyorum...”

(Şefkatli bir şekilde hafifçe doğrulur): “Ve senden ayrılmayacağım... Ama gözlerine baktığımda... Bütün bir ışığım senin gözlerinden geldi bana... Seni her gördüğümde titrerdim...”

(Hafifçe gülümseyerek geçmişini hatırlar): “Şimdi seni öpüyorum ve ölüsün.”

(Biraz bekledikten sonra dikkatle ona bakar ve aniden şaşırır): “Ama gözlerinde çok garip bir bakış var... Dikkatini çeken şey ne?”

(Şiddetle): “Ne istiyorsun?”

(Balkona doğru bakar): “Biri mi var orda?”

(Ellerini alınina koyup yola bakar): “En son nasıl görünüyordu? Görmemiştim...”

(Daha düşünceli): “Tam olarak nasıl görünüyordu?”

(Hatırlamaya çalışarak): “Hayır, ama çok eskiden... ya da... Ve sonra sen kendini kontrol ettin...”

(Yavaş yavaş hatırlamaya başlar): “Ve üç koca gün sen benimle değildin... Hiç zamanın yoktu... Son aylarda hep benim için zamanın olmadı...”

(İnleyerek): “Hayır, olmalıydı... Olmamalıydı...”

(Sessizce farkederek): “Ah, şimdi hatırlıyorum sen uyurkenki iç çekişlerimi... Bir ismi sayıklar gibi... Dudaklarımı öpüp bütün sorularıma karşı sessizdin... Oh, peki neden bana bugün geleceğim diye söz verdin?”

(Delirmişcesine ızdırapla yerinden sıçrar. Etrafında dönmeye başlar): “Olmamalı... Hayır, olmamalı... Seni kim öldürmüş olabilir? Evin bu kadar yakınında... Bunu bilen başka biri var mı?”

(Bağırarak): “Hayır, hayır... Biricik sevgilim... Hayır...”

(Titreyerek): “Oh, ay yok oluyor... Hiçbir şey göremiyorum... Lütfen bak bana.”

(Ani bir öfkeyle): “Hala oraya mı bakıyorsun? Nerede o, o fahişe, o büyücü, o bembeyaz kolları olan kadın?”

(Küçümseyerek): “Oh, seviyorsun onları, kar beyazı kolları, öpücüklerinle kızarttığın kolları...”

(Yumruklarını sıkarak): “Oh, sen... Sen... Sen... Zalim... Sen yalancı... Sen... Oh, gözlerin gözlerimden nasıl ayrıldı! Utanca boğul!”

(Ayaklarıyla onu iter. Tiksinen bir ifadeyle): “Kucakladın mı onu? Ha? Sevgiyle ve güçle... Ve ben bekliyorken... Şimdi sen burada kanlar içindeyken nerede gizliyorsun o, söyle bana? O kar beyazı kollarından tutup buraya getirmek istiyorum onu...”

(Jestle): “Şimdi...”

(Kendine gelerek): “Burada benim için yer yok...”

(Hıçkırarak): “Oh! Birlikte de ölemiyoruz...”

(Yere çöker, ağlamaya başlar): “Nasıl olur, sevgilim nasıl benimleyken...
Sonra...”

(Dalıp giderek): “Bütün herşey uzaktı bana... Hepsi uzak... Sadece sen vardın...
Elimi ilk tuttuğun andan beri... Oh, sıcacıklardı... Kimseyi bu kadar sevmedim... Gülüşün
ve konuşman... Sevgilim nasıl benimleyken...”

(Öylece durur, küçük hıçkırıklarla bedenini yükselterek): “Sevgilim... Benim biricik
sevgilim... Onu görmeye çok gittin mi? Ben özlemle yok olup giderken... Onu çok sevdi
mi?”

(Yalvarır): “Sakın evet deme... Gülümsüyorsun... Belki sen de çok acı çektin...
Kalbin onun için hasretle kavruldu...”

(Sakinleşerek): “Nasıl halledebilirim? Oh, seni lanetledim... Ama zavallı şey, sen
beni mutlu ettin... Bir zamanlar neşe nedir biliyordum...”

(Öylece durur. Gün aydınlanmaya başlar. Bulutlu gökyüzünde güneş bir mum
ışığı gibi parlar. Sakince ayağa kalkar. Bütün tutkularından kurtulup arkadaşça bir tavra
girer): “Canım, canım sabah oluyor... Burada yalnız başıma ne yapacağım? Bu bitmeyen
varoluşun içinde... Hiçbir sınırı veya rengi olmayan bu uzun rüyada... Benim sınırlarım
senin olduğun yerdeydi... Ve dünyanın tüm renkleri senin iki gözünden yayılıyordu...
Diğerleri için hala bir ışık olabilir... Ama benim için gecenin içinde yalnızken... Sabah
bizi ayırıyor... Hep sabahlar bizi ayırıyor... Tutkulu öpüşmeler ayrılıyor... Bir kez daha
bir ömür kadar uzun süren bir gün başlıyor... Oh, sen bir kez daha uyanamayacaksın...
Binlercesi gelip geçecek, ben seni bir kez daha göremeyeceğim. Herkes yaşıyor, gözleri
ateşler içinde... Sen neredesin? Burası karanlık... Öpüşlerin bir fener gibi aydınlatır
gecelerimi... Dudaklarım yanıyor, parlıyorlar... Seni bekliyorlar...”

(Bir şeyin peşinden gider gibi ağlayarak ilerler): “Oh, orada mısın? Seni
arıyordum...”

3.5. ERWARTUNG'UN MÜZİKAL VE DRAMATİK YAPISI

3.5.1. Erwartung'un Müzikal Yapısı

Erwartung dört sahneden oluşan, bir perdelik, karakterin 'Kadın' ismiyle anıldığı bir monodrama olarak nitelendirilir. Monodrama; tiyatrodan ve operada tek bir sanatçının genelde tek bir karakteri canlandırdığı tür olarak kabul edilir. Erwartung'da ilk sahne 30 ölçüden, ikinci sahne 52 ölçüden, üçüncü sahne 34 ölçüden ve en uzun sahne olan dördüncü sahne 321 ölçüden olmak üzere toplamda 437 ölçüden oluşur. Bütün sahneler Kadın'ın sahneye gelişini ve sahneden ayrılışını gösteren parantezler içine alınmıştır. Oldukça kısa olan üç ara bölümü (interlüd); pedal noktalarına, karakteristik ritmik figürlere (ostinato) ve devamlılık gösteren bir armoniye sahip olup, bu özelliğiyle 'statik müzik' olarak nitelenebilir. Monodrama içinde, disonant akorların çözülümünden kaçınılarak eser boyunca devam eden bir gerilim yaratılmıştır. Harder'a göre Erwartung, modernist bir yaklaşımla müziğin geleceğine dair umut veren bağımsız eserler içinde en seçkin olanlarından (Harder, 1979: 20).

Schönberg'in Erwartung'u, kolayca tanınabilen tonal bağlardan ve keskin motifsel tekrarlardan mahrumdur ve sadece çok az yerde kulağın tutunmak için çabaladığı ancak duyulur duyulmaz kaybolan anlara sahiptir. Klasik opera geleneğinden çok az nasiplenmiş olan bu tek sahnelik monodram yarım saat uzunluğundadır ve tek bir karakter için yazılmıştır. Erwartung'un hayranı olmuş kişilerin, eseri "anksiyetenin biçimsiz rapsodisi" olarak nitelemesinin yanında, Schönberg'in de daha sonraki yazılarında belirttiği üzere Erwartung'u bestelededeki amacı "tek bir saniyedeki ruhsal coşkuyu yarım saate yayarak olan biten herşeyi yavaş çekim sunmak"tır. Luigi Rognoni'ye göre eserde, müzikal hitap değişimlerle ve ilham verici tasvirlerle bölünmeden akar. Ve besteleme, vokal partisyonun coşkunun duygularla dolu pasajlarla düzenli olarak yeniden üretildiği tamamen atematik bir karakterdedir.

Müzikolog Stuckenschmidt, eserin yapısı hakkında titizlikle yaptığı tespit, eseri "yüzlerce değişken ruh halinden meydana gelerek büyük bir hızla hareket eden tutku akınının ifade edilmeye çalışıldığı bir hisler mikrokozmosu, sanki ölmek üzere olan bir adamın hayatının gözleri önünden geçişi gibi hızlı" diyerek tarif etmiştir. Joseph Kerman'ın "normal olan hiçbir müzikal referansa dayanmayan ve hiçbir edebi anlam gözetilmemiş ürpertici bir resital" yakıştırmaları yapması gibi Erwartung, bağımsız formda sunulan bir anksiyete rüyası, bir kadının herhangi bir gerçeklikle temellenmemiş duygusal enkazının kâbusunda bir gezinti olarak nitelenir (Friedlander, 1999: 2).

Birçok araştırmacının ortak fikrine göre Schönberg Erwartung'da en önde gelen müziğini yazmıştır. Schönberg bu üslubunda, sinirsel gerginlik, histeri, panik, umarsızlık, terk edilmişlik, terör, son kerte gçle dile getirir. Eisler'e göre, Schönberg'in bu müziğinin temel karakteri korkudur. Ayrıca Eisler, Schönberg'in kendinden önceki müziği sahiplenirken iddia ettiği devam ettirme ve geliştirme amacını desteklercesine, Erwartung'a uzanan yolu örnekleriyle karşılaştırır. Ona göre, Wagner'in "Tristan ve Isolde" operasının son perdesinde Isolde'nin ölümünde söylenen o büyük arya, mest edici bir iksir müziğidir. Bir basamak daha yüksek olanı, Richard Strauss'un "Salome"sinde Salome'nin bitiş aryasıdır. Burada, daha ateşli bir müzik, yeni tarz armoniler vardır. Ama iksir, yani mest edicilik, bir bakıma metne sızan, ruhsallaştırıcı olan, illüstratif öğe aynen kalır. Bir adım daha öteye gidildiğindeyse Schönberg'in tek kişilik Erwartung operası karşımıza çıkar. Bu eser bir basamak daha yüksektir. Richard Strauss'dan çok daha ötede, bir kat daha ruhsallaştırılmış, bir kat daha illistrasyon içerir hale getirilmiştir. Eisler'e göre, kısacası bu parça modern üslubun el kitabıdır (Eisler, 2006: 32-76).

Erwartung, biçimin ani ses patlayışları ve ışımaları ile durmaksızın aktığı ve sadece karakterin korku dolu keşfini yaptığı anda kısa bir duraklamanın olduğu, sesin tonal bir gelişmeye ulaşmayarak kaybolduğu bir kompozisyonudur. Vokal partiyon recitativ tarzındadır, içinde serpiştirilmış melodik patlayışlar yer alır. Adorno Erwartung için "travmatik şokların sismik ölçümünü yapar gibi yaratılmış bir müzikal form tekniği, bir yandan da acı çekmenin deneyimini sarsılmaz bir biçimde elde tutarak müzikal dilin kutuplaştırılmasıyla neredeyse fiziksel şok hissini yaratan bir besteleme" yorumunda bulunmuştur. (Simon & Schuster, 1985:390)

Lirik bölümlerde daha hafif bir orkestrasyonun olduğu görülür. Solo tahta flemelinin göz alıcı kullanımı ve yaylıların ne çıkışı belirgin hale gelir. Bu bölümlerde daha sessiz dinamik katmanlar ve genel olarak geniş aralık atlamaları olmayan daha uzun vokal müzik cümleleri görülür.

Esere daha detaylı bakıldığında, müziğin ve sahnedeki hareketin yakın bir koordinasyon içinde olduğu görülebilir. Sahnedeki hareket müziğin içinde yansıtılmıştır. 104. lde sahne direktifleri içinde "Leichter Windstoss" yani hafif bir esintiden bahseder. Bu hafif esinti müziğin içinde yansıtılır ve 32. notadaki figürle beraber yumuşatılmış keman ve kontrbaslar bunu gerçekleştirir. Buna benzer şekilde, 385-388 ölçüler arasında yer alan enstrümantal bölümde, günün ağarışı açık bir şekilde gösterilir. Burada Schönberg, saf bir izlenimcilikle orkestral renkliliği kullanma başarısı gösterir.

Erwartung'un armonik incelemesine başlamadan bu eserin, Schönberg'in olgunlaşma dönemi olan On İki Ton dönemine girmeden önce sanatını en yüksek seviyeye getirdiği eser olduğunu söylemek gerekir. Burada kullanılan disonans eserde ortaya çıkan müzikal ekspresyonizmin birincil ifadesidir. Disonans kabaca, normalde müziğin konsonant nota veya akorlarla çözüldüğü durumlarda bu çözümlenin gerçekleşmemesi halidir. Böylelikle buradaki armonik sistem temel olarak konsonanttan disonanta geçen bir ilişki olarak nitelenebilir. İkincil müzikal ifadeler ise ton rengi, üslup, form ve kontrpuandır. Schönberg bu ikincil ifadelerin hiçbirini bir diğerinden daha önemli veya daha önemsiz görmemiştir. Onları bir bütün olarak ele almıştır (Harder, 1979: 22).

Erwartung'un ilginç olan diğer bir yanı ise, Schönberg'in metne ait ritmik sembolizmi nota içinde ifade ediştir. Ritmik sembolizmi kullandığı en belirgin örneklerden biri, geleneksel bir yaklaşımla memnuniyet ve zarafeti duyurmak için kullandığı vals ritmidir. Bu ritme üçlü sekizlik notalarla kurduğu 9/8 lik ve 3/4 lük zamanlarda rastlanır. Bunun en açık iki örneği 31-34 ve 370-371 numaralı ölçülerde görülür. Erwartung'daki diğer bir müzikal sembolizm azalan yarım ton legato figüründedir. Bu figür, acı çeken ve ricacı bir tavırla 297. ölçüdeki sözlerde görülür: "rehavetinin içinde... Bir isim gibi..." Bunun yanında, genel olarak ritimdeki ve ton rengindeki ani değişimler de "Angst" yani kaygı ve anksiyete göstergesidir.

Erwartung'un müziğinde sembolik olarak yer etmiş diğer iki sözcük ise "Nacht" (gece) ve "Mond" (ay) dır. Bu iki sözcük ostinato⁹ kullanımında sembolik bir şekilde resmedilmiştir. 9. ölçüde, "Nacht" sözcüğünü sembolize eden iki nota arasında dalgalanan pes tonda ostinato görülür. Aynı şekilde 22. Ölçüde de, "Mond" sözcüğünü sembolize eden minör üçlü aralığa sahip iki nota arasında da ostinatoya rastlanır.

Erwartung tonik ve dominantın tonal fonksiyonlarından oluşan tonal bir eser değildir. Bunları içinde barındırmaz. Erwartung atonal, Schönberg'in deyimiyle pantonal bir eserdir. Schönberg'in Ekspresyonist eserleri tonal armoniyi askıya aldığı eserlerdir. Bu eserlerde Schönberg'in besteleme tekniğinde tonal sistemin sona erdiği açıkça görülür. Erwartung'da neredeyse bütün akorlar iki tane üç-nota akoru şeklindeki altı notadan oluşur ve bunlar yedinci sesin çerçevesini oluştururlar. Bu tutarlılık, eserin armonik yapısındaki bütünlüğü yaratmada yardımcı olur. Akorlar; dörtlüler, beşliler ve tritonlardan oluşan bir küme olarak nitelendirilir (Harder, 1979: 24).

⁹ Özellikle 20. Yy müziğinde görülen, genellikle aynı tonda, sürekli olarak yapılan motif veya fraz tekrarlarıdır.

Bunun yanında, Schönberg'in ekspresyonist bestelerinin müzikal yapısında daimi varyasyonun varlığı görülür. Bu bestelerinde Schönberg, tematik tekrarlar ve motiflerin transformasyonu gibi geleneksel tekniklere yer vermez. Jan Maegaard'a göre Erwartung'un atematik yapısı mutlak bir denklik ile armoni ve melodinin takasının dolaysız sonucudur (Rosen, 1975: 39).

Ancak Erwartung'un atematik oluşu üzerine tam bir uzlaşma sağlanmış değildir. Örneğin, Herbert Buchanan, Erwartung'da 401. ölçünün bitiminden hemen önce Schönberg'in eski Re minör şarkılarından birinin bir kısmını duyurduğunu söyler. Buchanan bunun ilk olarak çellolarda duyulduğunu, sonrasında bu kısmın değiştirilmiş halinin bas klarinet ve fagotlarla devam ettirildiğini söyler. Robert Craft da Erwartung'dan bahsederken atonal veya atematik kavramlarını kullanmaz. Ona göre Erwartung'da la - si bemol - la şeklinde devamlılık gösteren bir motifsel gelişme vardır. Stuckenschmidt ise re-fa-do diyezden oluşan üç nota motifine dikkat çeker. (Harder, 1979: 25)

Erwartung'un "atematik" karakteri hakkında yapılan bir diğer yorum da Vellianitis'in, eserin Re minör climax'ine dayanarak yaptığı yorumdur. Yazara göre Kadın'ın sevgilisine rastladığını düşündüğü anda bundan emin olamayarak tekrarlarla bu karşılaşmayı sorgulaması tematik özellik gösteren sabit bir yapı olarak görülebilir. Ancak, bu durum tematik kabul edilecek bir gösterge olmaktan çok tematik tekrar göstergelerinin çöküşü olarak ele alınmalıdır. (Vellianitis, 2012: 8)

Armoniden bağımsız olan atonal melodi kendine özgü kurallara ve çoksesli bir gerilime sahiptir. Erwartung'da melodi çok önemlidir, Kadın'ın uç duygularını yansıtır. Stuckenschmidt Erwartung'un form olarak, erken dönem Wagner operası finali ile karşılaştırılabileceğini belirtir. Çoğu uzmanın üzerinde anlaştığı üzere, Schönberg'in diğer atonal bestelerinde olduğu gibi Erwartung'da da armonik ve melodik yapılar birleşik bir bütündür. İnsan sesi ve parçalanamayan enstrümantal eşlik arasında senfonik bir bağ vardır. (Harder, 1979: 25)

Üzerinde durulması gereken bir başka şey de Erwartung'da yeni bir enstrümantasyonun kullanılmış olduğudur. Gittikçe artan bir cesaretle kullanılan kromatizm göze çarpar. Bununla kendi ifade tarzına sahip armonik ve melodik formların gittikçe artan bir tansiyon yarattığı görülür. Schönberg'in hayal gücünün verimliliği Erwartung'a fikir ve form açısından ebedi bir yenilik ve devamlı keşif niteliği kazandırır. Orkestranın tamamının kullanılmasıyla yakalanan büyük güç Erwartung'da nadiren görülür. Solo enstrümanlardan oluşan küçük bir grup oda orkestrası tarzında kullanılır.

Bu oda orkestrası tarzı kullanım, Schönberg'in tükenmeyen bir orkestral renklilik yakalamasını ve farklı enstrümantal kombinasyonları birleştirmesini sağlar. Mahler'in orkestrasyon tekniğinden etkilenen Schönberg'in orkestrasyonda yenilikçi bir tavırla yaptığı değişiklikler çağdaşı olan ve hatta kendinden sonra gelen bestecileri oldukça etkiler. Rosen, Erwartung'daki orkestrasyonun sahip olduğu ton renkliliğini ifade ederken: "Ton renkliliğinin bu türlü kurtuluşu, aynı disonansın kurtuluşu gibi muhteşemdir ve 20. Yüzyılın ilk yıllarının karakterini yansıtır." ifadelerini kullanır. (Rosen, 1975: 48)

Taruskin Erwartung'un tüm armonik dilinin "atonal üçlüler" üzerine kurulu olduğunu söyler. Ancak böylesi net analizler yapmakla birlikte Taruskin, eserle ilgili akılcı bir müzik analizi yapılmasına imkân olmadığını belirtir. Bunu belirtirken Robert Morgan'ın, Erwartung'un böylesi kısa sürede bestelenmiş olmasının nedeninin Schönberg'in hiçbir bilinçli müdahale olmadan tamamen içsel, bilinçaltı ile algılanan bir süreç sonunda opera türünün bütün karmaşık yapısına sahip şekilde su yüzüne çıkışı olduğunu savunmasına da değinir. Ancak yazar bunun yanında Schönberg'in müziğini değersizleştiren bir yorum olarak algılanmak istemez ve her bir ölçüye ayrı ayrı bakıldığında her birinin ayrı bir öykü anlattığını, böylesi yüksek seviyeli bir melodik ve armonik yapıya sahip bir eserin nasıl bu kadar kısa sürede bestelendiğini anlayamadığını, diğer bir deyişle Schönberg'in kendi kurallarını yaratıp onları titizlikle uyguladığını gördüğünü söyler. Akılcı bir müzik analiziyle kavranılmaya çalışılan, ancak bilinç dışı olma isteğiyle tamamen içten gelen bir dökülme olarak ortaya çıkmış bir eserin varlığına dikkat çeker. (Taruskin, 2005: 330-331)

Erwartung'un, Schönberg'in de üzerinde önemle durduğu pantonal özelliği incelendiğinde, kendisinden önce gelen müzik birikimini gözlemleyecek noktalar öne çıkar. Avrupa operasının diğer önemli örneklerinden olan "Tosca" (1900) ve "Madame Butterfly" (1904) gibi eserler de aynı dönemde bestelenmiştir. Ancak, bu operaların dâhil olduğu İtalyan Verismo akımı, yerini gittikçe anksiyete ve nevroz içinde bulunan bir toplumun yansıtıldığı modernist operalara bırakır. Watkins'e göre, Tosca'nın başarısının farkında olan ancak yaşanan toplumsal değişimi görmezden gelemeyen Richard Strauss, "Salome" (1903-1905) ve "Elektra" (1906-1908) operalarını bu başarıya öykünen bir müzikle yaratmış fakat ekspresyonist bir yaklaşımla ele aldığı temalarıyla Schönberg'in önünde ilham verici bir örnek olmuştur. Yazara göre, Schönberg'in Erwartung'daki anonim karakteri olan Kadın, Wagner'in elli yıl önce yarattığı Isolde'sinin aynısıdır. Fakat burada Isolde, sinir krizleri geçiren nevroitik bir kadın halini almıştır. Bu durumda, pantonal özellik gösteren müzik, kendinden önceki müzikle olan bağına bağlı,

onu geliştiren nitelikte iken, modernist tavrın eklenmesiyle ortaya yepyeni bir fikir çıkmıştır.

Bunların yanında, eserin 180. ve 193. ölçüleri arasındaki climaxte yer alan yardım ığlığı “Hilfe” (imdat) ıkışını, Wagner’in Parsifal operasındaki Kundry’nin “Lachte” çıkışının izinden giden Schönberg’in 2. Yaylı Kuarteti’ndeki (1907-1908) 64. Ve 66. ölçüler arasındaki ızdıraplı “Liebe” sözcüğüyle savurgan vokal kullanımının bir meyvesi olarak görmek yanlış olmaz. Çünkü anlamlı bir legato, bölük pörçük bir halde bulunan ufacık parçaların yerini alırken duyulan ekspresyonist metin olan “Tanrım, bu da ne? İmdat!” sözleri çok özel bir hazırlığın sonrasında gelir. Kadın sevgilisinin bedenini bulmuştur ve “Bu o!” diye seslenir seslenmez Munch’ün “ığlık” isimli ekspresyonist tablosunu akıllara getiren bir şekilde orkestranın acı çığlığı duyulur. Hemen ardından gelen bir sakinlikle, Kadın sevgilisinin başını ay ışığının yumuşaklığı altındayken ellerinin arasına alır ve müzik de onunla birlikte sakinleşir. O anda gerçekliğe geri dönen Kadın’a orkestra gittikçe hızlanarak eşlik eder ve onu yukarıda bahsedilen 180. ve 193. Ölçüler arasındaki climaxe getirir. (Watkins, 1995: 174-175)

3.5.2. Erwartung'un Dramatik Yapısı

Erwartung'da gözlemlenen dramatik yapının temeli olan Alman Ekspresyonist draması ile Erwartung arasındaki bağı iyi anlayabilmek için öncelikle Alman Ekspresyonist dramasının temel özelliklerini ele almak gerekir. Bu dramanın en vurucu özelliği, onun soyutluğu ve bu soyutluğun sahne üzerinde gerçeklik illüzyonunu ortaya koyuş şeklidir. Sahne üzerinde direkt olarak sergilenen nesnelere derin imajlar vasıtasıyla yaratılan ve sürekliliğini koruyan bir tansiyon mevcuttur. Bütün gereksiz detaylardan uzaklaşılır ve hareketlerin kritik durumları ile önemli sınırlarını sunan tek bir uzlaşma sahnede görülür. Dramatik figürler karakteristik özellikler göstermez, yazarın izleyiciye ulaştırmak istediği önemli prensipleri üstlenirler. Karakterler genellikle Çocuk, Kadın, Adam gibi isimler kullanılarak basitleştirilmiştir. Ekspresyonist yazarlar oyunlarında dramatik karakterler yaratmakla değil insanın iç transandantal dünyasıyla ilgilenmişlerdir.

Ekspresyonist dramada en göze çarpan biçimsel eleman rüyadır. 20. Yüzyıl başı modernizminin öncülerinden olan Viyanalı psikanalist Sigmund Freud, 20. Yüzyıl başında psikoloji çağının kapılarını "Rüyaların Yorumu" adlı eseriyle açmıştır. Bu eser bilinçdışı tecrübenin dünyasına girişi temsil eder. Freud rüyalara gerçeklikten uzaklaşmada özel bir önem vermiştir. Freud'dan etkilenen modernist drama yazarı Arthur Strindberg, "Rüya Oyunu" adlı eserinde yarattığı karakterleri şöyle anlatır:

"Karakterler ayrışır, çiftleşir, çoğalır, kaybolur, güçlenir, bulanır, berraklaşır. Fakat bir farkındalık, rüya görenin farkındalığı, bunların tamamına hükmeder. Ancak burada, hiçbir gizem, aykırılık, tereddüt ve kural yoktur. Bir hüküm veya aklanma da yoktur, sadece anlatı vardır." (Dalstrom'dan aktaran Harder, 1979: 17)

Rüyadan sonra Ekspresyonist dramadaki en önemli biçimsel eleman ise monologdur. Monolog başkarakter için içinden yükselen öznel sesi ifade ettiği birincil araçtır. Ayrıca ekspresyonist dramada merkez sadece tek bir başkarakterde toplanmıştır. Varsa diğer karakterler bu başkarakterin merkezileşmesi görevini görürler. Bu başkarakter genellikle baş edemediği bir olağan dışı durum veya şartlar içindedir. Ekspresyonist dramanın diğer bir özelliği de oyunların hiçbir zaman özel bir sonuca bağlanmaması, genellikle açık kapı bırakılması ve böylelikle izleyicinin kendi tercih ettiği sonu hayal etmesinde özgür bırakılmasıdır. (Harder, 1979: 17-19)

Ekspresyonist drama hakkında verilen bu bilgilere bakıldığında Marie Pappenheim'in Schönberg'in yönlendirmesiyle yazdığı Erwartung'un bir ekspresyonist

drama örneği olduğu açıktır. Schönberg'in ekspresyonist akım içinde değerlendirilen dönemi içinde bestelediği bu eser, onun iç dünyasını dış dünyaya taşıyan eserlerinden biridir ve belki de bu dışa dökülme hali bestecinin bu dönemini en verimli ve üretken dönemi yapmıştır.

Dramatik açıdan bakıldığında Erwartung'daki her sahne değişiminde Kadın'ın çaresiz durumunun gittikçe keskinleştiiği görülür. Her bir yeni kavrayışta orkestrasyonda da yeni bir rengin patlayışı görülür. Dinleyici, Kadın'ın gittikçe artan hassasiyetinin ve histerisinin farkına varır. Bu sürekli artan gerilim Kadın'ın sevgilisinin ölü olduğunu anladığı ve yardım için bağırdığı 190. ölçüde artık neredeyse dayanılmaz bir hal alır. Bu noktadan sonra Kadın gerçeklikle olan bütün bağını koparır ve ruhsal çöküntünün en derinlerine iner.

Erwartung'un dramatik yapısına daha yakından baktığımızda, altı büyük climax (tepe noktası) ve baskın bir karaktere sahip altı lirik bölüm görürüz. Climaxler genellikle Kadın'ın şoka uğradığı zamanlarda görülür. Lirik bölümler ise Kadın'ın sevgilisiyle geçirdiği zamanlara ait anılarını hatırladığı anlardadır. Lirik bölümler her seferinde climaxlerin hemen öncesinde yer almıştır. Bu altı climax, 110-113, 154-155, 190-193, 348, 415-416, 424 numaralı ölçülerdedir. Bu climaxlerde bütün bir orkestra, vokalin ses aralığının en uç noktalara vardığı bir durumla beraber kullanılmıştır. Ayrıca buralarda yüksek seviyede canlı bir ritmik besteleme vardır. Birinci, üçüncü ve dördüncü climaxlerden sonra vokale ara verilir ve verilen bütün aralardan sonra Kadın'ın düşünce ve duygu durumunda bütüncül bir değişim meydana geldiği görülür.

Erwartung'un librettosu, Alman ekspresyonist drama stilinde de olduğu gibi, bilinçaltını ele almış bir psikolojik metin olarak tanımlanabilir. Bu metin, modern dramatik üslubun hayal gücünü ve fikrini oluşturan öncülerdendir. Librettoya dair ilk fikir Schönberg'den çıkar. Schönberg bir şair ve tıp öğrencisi olan Marie Pappenheim'a başvurarak bu fikri libretto haline getirmesini ister. Pappenheim Schönberg'in 'Angsttraum' olarak ifade ettiği veya anksiyete hali monodramasını psikanalist tekniklerden yüksek derecede etkilenecek yazar. Eserin tek ve başkahramanı Kadın, karanlık bir ormanda sevgilisini arayarak dolaşmaktadır ve sonunda onun cesediyle karşılaşır. Otuz dakika gibi kısa bir sürede Kadın aşk, nefret, coşku, depresyon, korku, ızdırap ve çıldırma gibi duygu durumlarına girip çıkar. Onun bilinçaltı durumları ise halisünasyonlar biçiminde görülür. Eserde dinleyiciler şu soruyla baş başa bırakılır: "Sevgilisini kadın mı öldürmüştür, yoksa bu onun beklentiyle (erwartung) bozulmuş olan aklının ona gösterdiği bir halisünasyon mudur?" Harder'a göre bu sorunun Schönberg

için birincil bir önemi yoktur. Onun asıl isteği, Kadın'ın bilinçaltını keskinleştirmek ve bunu müzik içindeki materyallerle gerçekleştirdiği bir görsellikle birleştirmek olmuştur. (Harder, 1979: 7)

Erwartung'da, illüzyon etkisini sağlayan halüsinasyonlarda yer alarak ifadeyi güçlendirmek için kullanılan sembolizm bir ifade formu olmanın yanında, eserin disonant armonik yapısında da kendini gösterir. Bu duruma, dramatik yapının içinde oldukça yer eden psikolojik yaklaşımla bakıldığında ise gene psikanalist yaklaşımın eserin omurgasında yer etmiş varlığına ulaşılır. Psikanalist yaklaşımın diğer önemli ismi olan Carl Jung'a göre; bir sembol, kesin bir anlamı olmayan, kolayca ifade edilemeyenleri işaret etmek için kullanılan ve bu yüzden tamamen bilinmeyen bir şeydir. Erwartung'da tekrarlanarak kullanılan üç sembol vardır: İlki 'dans eden karanlık obje' ve diğer 'gölgeler', ikincisi 'yüz el' görüntüsü ve üçüncüsü 'bahçe' görüntüsüdür.

Psikoloji bilimcisi Carl Jung, sembolizmin öneminden bahsederken rüyalarda görülen gölgelerin insan karakterinde saklı, bastırılmış ve olumsuz durumları ifade ettiğini belirtmiş ve böylece insan zihnini anlamak yönünde önemli bilgiler vermiştir. Ona göre birçok insanda bu olumsuz haller bilinçaltında yer eder. Bu teoriyi Erwartung'daki Kadın'a çevirdiğimizde, onun 'gölgeleri' her görüşünde aslında onun karakterinin karanlık ve olumsuz tarafını izlediğimizi anlayabiliriz. Başkarakterimiz 'gölgelerin' varlığına gerçekten inanmaktadır, ancak bu fikirle uzlaşamaz. Bu durumdan hareketle ortaya, karakterin olumsuz tarafıyla vardığı gerçekçiliğin potansiyel gücünü zarar verici bir güce çeviren Kadın, akıl sağlığını yitirir. (Harder, 1979: 9)

Jung'a göre canlı görüntüler olarak ortaya çıkan halüsinasyonlar, psikolojiyle yakından ilgilidir. Erwartung'daki Kadın'ın gördüğü 'yüz el' görüntüsü, en basit ifadeyle onun karakterinin özelliklerini ifade eder. Kadın'ın akıl sağlığının bozulduğu durumlarda ortaya çıkan bu görüntü şekliyle ve fonksiyonuyla onun karakteri hakkında ipuçları verir. Kadın'a görünen 'bahçe' ise sahip olduğu huzur verici hali ile daha karmaşık bir niteliğe sahiptir. Denilebilir ki bu görüntü, memnuniyet ve mutluluk, hatta dış güçlere karşı koruma ve güvenlik ifadesidir.

İlk sahnede Kadın dinleyiciyle karanlık ve ürkütücü bir ormana girmeyi tasarlayan yalnız bir karakter olarak tanıştırılır. Ağızdan çıkan ilk sözlerden onun ne kadar acı çektiğini ve büyük stres altında olduğu anlaşılır: "Yolumu göremediğim bu yere mi gireceğim?" Kadın'ın acı çekmesinin nedeni bir süre daha dinleyiciye açıklanmaz, yalnızca bulunduğu durumdan duyduğu kaygının ifadesiyle devam edilir: "Tehdit edici bir

durgunluk var. Ay korkuyla kaplı.” Değişkenlik gösteren duygusal durumu şu sözlerle iyice belirginleşir: “Ağır gölgelerin içinde yapayalnızım.”

İkinci sahnede Kadın’ın ormana girmiş olduğu görülür. Çok karanlıktır ve Kadın ilerleyebilmek için el yordamıyla sık ağaçların arasından yolunu bulmaya çalışır. Elli iki ölçülük bu kısa sahnede Kadın’ın psikolojik rahatsızlığından dolayı çektiği acı gittikçe daha da görünür hale gelmeye başlar. Göze görünmeyen varlıklar tarafından rahatsız edilmektedir. Anksiyetesi histeriye dönüşür ve bir rüzgâr halini almış olan olumsuz güçlerin onu boğmaya çalıştığına inanmaya başlar. Kadın’ı ormana getiren asıl neden ikinci sahnenin sonunda kendini gösterir: “Oh, bu nedir? Bir insan vücudu mu? Hayır, sadece bir ağaç gövdesi..” Bu ifadeyle Kadın bize bir cinayetin varlığını ima etmektedir, belki de kendi işlediği bir cinayetin varlığını.

Üçüncü sahneye gelinmesiyle beraber ormanın derinliklerine ilerleyen Kadın’ın karakterinin derinliklerine ilerlemeye başlanır. Histerik durum yerini akıl sağlığının kaybına bırakır. Kadın’ın halüsinasyonları daha belirgin hale gelir. Dans eden siyah objeler ve yüz tane el gördüğünden bahseder. Serbest çağrışımla bu gölgeler Kadın’a sevgilisinin bahçe duvarına yansıyan gölgesini hatırlatır. Bu halüsinasyonlar bize Kadın’ın bilinçaltı hakkında bilgi verirler.

En uzun sahne olan dördüncü sahnede, Kadın’ın ormanın sonunda bir eve ulaştığı görülür. Kadın sahneye darmadağın bir saç ve paramparça olmuş elbiselerle çıkar. Söylediği ilk sözlerden ağır depresyon içinde olduğunu anlarız: “hiçbir şeyin görülmeyeceği ve duyulmadığı bu yolda O’nu bulamam...” Kadın’ın çaresizliği ve taşıdığı ağır duygusal yük farkedilir. Kadın, karşısında belli belirsiz duran bir ağacın yanında bir bank görür ancak yaklaşınca bunun sevgilisinin cesedi olduğunu anlar. Burada, 190. ölçüde, Kadın’ın büyük ve uzun yakarışıyla beraber eserin en yüksek climaxi duyulur. Buradan itibaren Kadın aklını tamamen yitirir ve gerçeklikle olan bütün bağını keser. Devamında, Kadın’ın aşk, nefret ve kıskançlıkla örülü dünyasını dinlemeye başlar. Sevgilisini üç gündür görmediğini, işin içinde başka bir kadının olduğunu öğreniriz. İlerledikçe, Kadın’ın sevgilisiyle olan ilişkisinin bozulmasının nedenini başka bir kadında bulunduğunu anlarız. Burada birden Kadın’ın kini sevgilisine yönelir ve onun cesedine saldırmaya başlar. Hemen sonra kendine döner ve büyük bir yalnızlık ve acıyla seslenir: “Benim için bir oda bile yok...” Sonrasında günün ağardığını ancak Kadın’ın kendisi için gecenin hiç bitmeyeceğini düşündüğünü görürüz. Kadın sevgilisini aramak üzere geceye çekilir ve onun yaşadığı günlerin hayalini kurar. Erwartung başladığı gibi sona erer: “orada mısın? Seni arıyorum...”

Erwartung'daki hikâyenin ne kadar gerçek olduğu ve bu kâbusa benzer görüntülerin ne kadarının sembolik olduğu açık değildir. Kadın'ın sevgilisini öldürüp öldürmediği, ya da sevgilisinin ölmesini istediği için bu görüntüleri mi gördüğü dinleyiciye bırakılır. Dinleyici rahatsız edici ve cevapsız bir sonla baş başa bırakılır. Bu durum Schönberg'in yaşadığı zamandaki modernist sanata uyan stildir. Schönberg eserde olup bitenle değil, eser boyunca Kadın'ın bilinçaltını anlatan ifadeyle ilgilenir. Eserin tamamına sembolik bir bakış açısıyla bir psikanalistin hastasıyla olan seansı olarak bakılabilir. Harder'ın da dâhil olduğu birçok yazar bu düşünceyle Erwartung'un Freudyan bir müzikal drama olduğundan bahsetmiştir. Ancak Schönberg'in Freud'u bildiğini fakat onu şahsen tanımadığını düşündüğümüzde amacın net olarak Freudyan bir eser meydana getirmek olmadığını da hesaba katmak gerekir. (Harder, 1979: 31-32)

Birçok araştırmacının Erwartung'daki varlığını işaret etmesiyle belirginleşen bu psikanalitik yaklaşımı daha detaylı incelemek gerekir. Psikanaliz, sanat ve sanatçılarla ilgili bazı sorunlar konusunda tatmin edici derecede aydınlatıcı kabul edilir. Sanatın uygulanmasını da –ilk önce yaratıcı sanatçının ve bunun ardından dinleyicilerin veya seyircilerin- tatmin edilmemiş arzularının teskin edilmesini amaçlayan bir etkinlik olarak görür. Sanatçıyı güdüleyen güçler, diğer insanları nevroza sürükleyen ve toplumun kurumlarını oluşturmasını teşvik eden çatışmalarla aynıdır. Sanatçının birincil amacı kendini özgür bırakmaktır ve aynı bastırılmış arzuların dolaylı eziyet çeken insanlara eserini ulaştırarak onları da özgür kılar. En kişisel ve arzu dolu fantezilerini gerçekleştirmiş biçimde tasvir eder ancak bunların bir sanat eseri olabilmesi için özellikle içlerindeki itici öğeleri yumuşatan, kişisel köklerini gizleyen ve güzellik kurallarına itaat ederek yaşatacakları zevki insanlara bir hediye gibi sunan bir dönüşüm geçirmeleri gerekir.

Freud'a göre psikanaliz, sanatsal zevkin açık bir biçimde algılanan tarafının yanı sıra, içgüdüsel özgürleşmenin gizli kaynaklarından beslenen, daha gizli ama çok daha güçlü bir tarafını da belirtmekte güçlük çekmez. Analitik incelemeye en çekici gelen konulardan biri, sanatçının çocukluğuna dair izlenimleri ve hayat hikâyesi ile bu izlenimlere bir tepki olarak oluşturduğu eserleri arasındaki bağlantıdır. Bunun dışında, sanatsal yaratım ve zevke dair diğer birçok sorun henüz araştırılmayı beklemektedir, bu araştırmalar analitik bilginin ışığını bu sorunlar üzerine tutacak ve insanın arzularını başka şeylerle telafi etmesinin ortaya koyduğu karmaşık yapının içinde bu sorunların nerede durduğunu açıklığa kavuşturacaktır. Sanat geleneksel olarak kabul edilen bir gerçekliktir ve sanatsal yanılsama sayesinde semboller ve gerçekliğin yerini tutan diğer öğeler gerçek duygular uyandırabilmektedir. Böylece sanat, arzuların gerçekleşmesini

engelleyen bir gerçeklik ve imgelemin arzuları tatmin eden dünyası arasında bir bölge oluşturur. Bu bölge, ilkel insanın sınırsız güce ulaşmak için gösterdiği çabaların hala son derece etkin olduğu bir bölgedir. (Freud, 2008: 161)

Schönberg'in atonal/ekspresyonist dönemi, özellikle 1908-1913 yılları arası, yoğun bir psikanalitik dönem olarak nitelendirilebilir. Bu yıllarda besteci, bilinçdışının ifadesi olarak ortaya çıkacak olan bir besteleme estetiği üzerinde çalışmaktadır ve kendi ruhsal huzursuzluğuyla boğuşmaktadır. Schönberg'in psikanalitik dönemi genel olarak psikolojik yaklaşımla kumanda edilen bir besteleme alışkanlığı ve mahvolmuş bir aşkın temasıyla yaratılmış eserlerden meydana gelir. 1908-1909 yılları Schönberg'in psikanalitik döneminin dorukta yaşandığı yıllardır. Sadece bu iki yıl içinde Schönberg, "İkinci Yaylı Kuarteti" Op. 10'u, "Üç Pişano Parçası" Op.11'i, "Asma Bahçesi'nin Kitabı" Op. 15'i, "Beş Orkestra Parçası" Op. 16'yı, "Erwartung" Op.17'yi ve "Die Glückliche Hand" Op. 18'i besteler. Carpenter'a göre bütün bu eserler psikanalitik başlığı altında ele alınabilir çünkü hepsi Schönberg'in bastırılmış hafızasının histerik ifadesini yansıtan bir nevroz haline tercüman olurlar. Ve bu durum aynı zamanda Freud'un o dönemde bilinçdışının doğası üzerine kaleme aldığı yazılarıyla yakınlık gösteren bestelerdir.

Carpenter'a göre Schönberg'in 1909 tarihli monodraması Erwartung birçok nedenden dolayı genel olarak psikoanalitik bir eser olarak nitelendirilebilir. Bu nedenlerden ilki, eserin librettisti Marie Pappenheim ile Freud'un konuşma seanslarını alan ilk hastası Berta Pappenheim arasındaki olası ailevi ilişkidir. İkincisi, Adorno'nun öne sürdüğü biçimde, Erwartung'un atonalite ve atematizm üzerine yapılan muğlak bir egzersiz olma karakteridir ki bu durum kendi içinde psikanalitik bir süreç olarak değerlendirilebilir. Son olarak da, diğer bir neden bu monodramanın bestelenişinin Schönberg'in sanat ve bilinçdışılık arasındaki ilişki üzerine yazılar yazdığı döneme denk düşmesidir. Bu yazılar doğrudan Freudyan bir ortamı yansıtır ve psikanalitik edebiyat ve teori ile yakınlık gösterir. (Carpenter, 2010: 144-145)

Schönberg için psikanalist bir sürecin varlığına işaret eden Adorno'ya göre, sosyolojik olan ile psikolojik olan arasında bir bağ vardır. Ancak hiçbirini diğerine indirgenemez değildir. Çünkü birey, çelişkileriyle birlikte, bir bütünlüğü ve toplumdaki farklılığı temsil eder. Her toplumun bireyde ulaştığı bir nokta vardır. Fakat bu bireyin içinde, günlük yaşamın dilinden tamamen farklı bir dile tercüme edilmiştir. Bu da bilinçdışının dilidir. Toplumun dili ile bilinçdışının dili birbiriyle bağlantılı olmakla birlikte, tamamen farklı yapıdadır. Adorno'ya göre, bu ikisi arasındaki ilişki tek ve her zaman geçerli bir koşula bağlanamaz. Bu ilişki tarihle birlikte değişir. Çelişkili bir bütünlük içinde,

sosyolojik alan ve psikolojik alan birbirleriyle bütünleşemezler. Bireyin kimliğini belirleyen en önemli güç; gereksinimler, istekler ve çelişkilerden oluşan bir yığındır. Ve bu da, kişiden kişiye, niteliklerine, yoğunluklarına, haz derecelerine, ilgilerinin nesnelere göre değişir. Bu gereksinim ve isteklerin örgütlenmesi olarak kişilik, Frankfurt Okulu düşünürlerine göre hiçbir zaman statikleştirilmemelidir. Kişilik, değişen tarihsel koşullar altında evrimini sürdürür ve hiçbir zaman toplumsal bütünden ayrı düşünülemez. Erken çocukluk, aile, eğitim, ekonomik ve politik etkenler kimliğin önemli değişkenleridir. Schönberg'deki psikanalist sürece bu gözle bakılmalıdır. (Dellaloğlu, 1995: 42)

Ancak bütün bunların yanında, sanat eserlerini sanatçıların kendi varlıklarını, benliklerini ortaya koydukları birer etiket gibi görmeye de yanaşmayan Adorno'ya göre, psikanalitik teori, temel olarak, sanat eserlerini yaratıcılarının bilinçdışının bir projeksiyonu olarak değerlendirmektedir. Malzemenin yorumlanmasına girilerek, biçimsel kategorileri unuttur. Kurnaz hekimlerin bilgiçliğini, aslında buna hiç uygun olmayan nesnelere üzerinde kullanır; sanatçılar. Psikanalitik monografilere göre sanat, deneyimin olumsuzlaşmasından muaf olmalıdır. Çünkü onlara göre negatif moment, sanat eserine kaydedilmiş baskı antına alma (içine atma) sürecinin işaretlerinden başka bir şey değildir. Adorno'ya göre, sanattaki her şey sanatçının bilinçdışına indirgenemez. Sanatsal üretim sürecinde, bilinçdışı hareketleri olası malzemelerden sadece biridir. Onlar, sanat eserinde biçimin yasasıyla dolayımlanmış bir şekilde içerilirler. Sanat eserleri yaratıcılarının kişilik çözümleme testleri değildir. (Adorno, 1989: 24-25)

Watkins'e göre de, yazıldığı dönemde başat akım olan ekspresyonizmin etkisiyle, Erwartung'u psikanalitik bir eser olarak görmek gerekir. Yazara göre, 1903 yılında yazıldığı Viyana'da kadın histerisi ve seksüaliteyi ele alarak büyük yankı uyandıran Otto Weininger'in Seks ve Karakter isimli kitabı birçok sanatçıyı olduğu gibi Schönberg'i de etkilemiştir. Weininger kitabında, yaratıcı ve akılcı olan 'erkekliğin' karşısındaki en büyük engelin akıldışı ve yıkıcı 'kadınlık' olduğunu belirtmiş, ressam Klimt'in Judith ve Salome gibi tablolarında işlenen femmes fatales figürünün gittikçe artan bir ilgiyle toplum için tehlikeli boyutlara ulaştığından bahsetmiştir. Dönemde öne çıkan Freud'un psikanalitik teorileriyle yan yana getirildiğinde, Viyanalı erkek entelektüellerin kadın düşmanlığı ve buna karşı gelişen feminizm akımı, ister istemez Erwartung'un yaratılışında etki eder pozisyona girmektedir. (Watkins, 1995: 173)

Schönberg'in psikanalitik yaklaşımı hakkında daha çok bilgi sahibi olmak için onun sanatı üzerine görüşleri hakkında ipuçları veren mektuplarına bakmak da yerinde olacaktır. 1911'de ekspresyonist ressam Kandinsky'ye yazdığı bir mektupta, yeni

sanatsal yaklaşımını belirginleştirmek için sanat ve bilinçdışının ilişkisini Kandinsky'nin mantıkdışı yaklaşımıyla şöyle ilintilemiştir:

“İşlerimizin birçok ortak noktası var ve bunlar en önemli hususlar üzerine. Senin “mantıkdışı” diye nitelediğin şey benim “sanatın içinden bilincin atılması” olarak ifade ettiğim şeyle aynı. Ayrıca yapısal elemanlarla ilgili yazdıklarına da katılıyorum. Geleneksel etkiye öykünen her biçimsel prosedür bilinçli motivasyondan tamamıyla kurtulamaz. Fakat sanat bilinçdışına aittir! Kişi sadece kendini ifade etmelidir! Direkt olarak kendini! Bir başkasının zevkini, terbiyesini, zekâsını, bilgisini veya yeteneğini değil! Bütün bir edinilmiş özelliklerden çıkarılmalı değil doğuştan geleni, içgüdüsel olanı göstermelidir. Sadece bilinçdışı biçimsel ifade gerçek biçimi yaratır.” (Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents: 23)

Bunun yanında Schönberg, 1910 yazında yazmaya başlayıp 1911'de yayınladığı teorik incelemesi Armoni Bilgisi'nde, sanatçının bilinçdışı olanın, içgüdüsel olanın içinde yatana güvenmesi gerektiğinde ısrar etmektedir:

“Sanatçının yaratma aktivitesi içgüdüselidir. Bilinçlilik bunun üzerinde küçük bir ilhama sahiptir. Yapması gerekeni hisseder. Bilinçdışının, içgüdülerinin onun içinde yarattığı güçle arzusunun peşinden gider. İyi veya kötü, güzel veya çirkin olduğunu bilmeden. O sadece bilinçdışının, içgüdülerinin dürtüsüyle yapması gerekeni hisseder.” (Schoenberg, 1983: 416)

Araştırmacı Lewis Wickes da Schönberg'in 1910-1911 yılları arasında kullandığı “içgüdü” ve “bilinçdışı” tabirlerini ele almış ve şöyle bir çıkarımda bulunmuştur:

“Bu tabirler, yüzyılın ilk on yılının sonuna doğru, psikanalize duyulan popüler ilginin sahibi olan Viyanalı ilerici çevrelerin gittikçe büyüyen etki alanını yansıtmaktadır. Schönberg'in içgüdü tabirini kullanması yaratıcı dürtüsüyle ilişkilidir ve genellikle şartlar ve çevre göz önüne alındığında gerçek anlamını verir. Bu kullanımın açıkça altında yatan görüntü, bu terimi kapsayan psikanalitik düşünce hakkında en azından temel bilgilere sahip bulunduğu bilinen bir ortamın varlığıdır. Schönberg'in Armoni Bilgisi'nde veya o dönemde yazdığı diğer eserlerinde olduğu gibi bir kullanım onun sanatını anlamamız için çok önemlidir çünkü bu bize onun düşüncelerinin 1910'lu zamanlardaki kapsamını gösterir.” (Wickes, 1989: 23)

Bütün bunların yanında, somut bir veri vardır ki bu veri Erwartung'un psikanalist yaklaşıma dair sahip olduğu herşeyin varlığını sağlamlaştırmaktadır. Şöyle ki müzikolog yazar Carpenter, Erwartung'un librettisti Marie Pappenheim ile Freud'un hastalarından olan Bertha Pappenheim arasında akrabalık olduğunu belirtir. Konuyu kapsamlı bir

şekilde ele alan eserinde Carpenter, yaptığı araştırmalara göre iki kadın arasında on dört farklı ilişki ihtimalinin olduğundan söz etmiştir. Bunlar; kardeş, hısım, kuzen veya uzak kuzen gibi akrabalıklardır. Bu durumda Marie Pappenheim'in Freudyan bir yaklaşımdan direkt olarak etkilenme ihtimali oldukça yüksektir.

Carpenter'a göre Pappenheim'in Erwartung'u Fried'un Viyana'sı ile Schönberg'in Viyana'sının hem çatışıp hem de bütünleştiği bir yerdedir. Carpenter'ın bahsettiği bu yer, onun varlığını destekleyecek herhangi bir kanıttan uzak olarak eserin içindeki o uzun konuşmanın içindedir. Yazar Schönberg, Pappenheim, Freud ve histeriyi yaşadıkları kültür içindeki diyalektik gerilim ve ilişkiler ağı açısıyla ilişkilendirir. Böylelikle histerinin bu yorumu diğer referanslara başvurmaya gerek kalmadan bir gösterge niteliğiyle kendisini araştırmanın materyali haline getirmiş olur. (Carpenter, 2010: 160-167)

Ancak diğer bir araştırmacı Keathley, bu Freudyan anlayışa karşı farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Erwartung için yapılan bu Freudyan yorumun, yani Kadın'ın histerik durumlar ve delilik sergilediğini söyleyen yorumun artık oldukça fazlalaştığını ve bunun kesin kabulüne şüpheyle yaklaşılması gerektiğini söyler. Bunun yanında, eserin sahnelendiği bazı örneklerde histeri yorumlarının librettistin açık kapı bırakmak isteyen tavrını bastırıldığını ileri sürer. Bunu örneklemek için Robert LePage'in 1992'de sahnelediği Erwartung'da son sahnede Kadın'ın delirmiş olduğunu göstermek için onun deli gömleği içinde sunulmasını ele alır. Keathley'e göre eserdeki histeri haline getirilen bu tür yorumlamalar, librettistin yazarlık rolünü dışlamakta, bestecinin yaratma süreci ile ilgili yanlış anlamalara sebep olmakta ve tüm bakış açısını Freud'un histeri ve cinsiyet üzerine geliştirdiği fikirlere bağlamaktadır. Yazar sonuç olarak Erwartung'daki Kadın'ın histerik olabileceğini, ancak bunun daha çok konuşma dilinde kullanılan haliyle kullanıldığını, duygusal anlamda rahatsız dönemlerden geçen her kadına şüpheyle yaklaşan Freudyan yaklaşımın işaret ettiği klinik bir rahatsızlığı ifade etmediğini belirtmiştir. (Keathley, 2010: 82-87)

McClary ise Erwartung'daki Kadın'ın "operadaki delirmiş diva geleneği"ne uygun olduğunu söyler. McClary Kadın'ı "deli kadın" karakterinin mirası olarak görür ve bu deli kadının kromatik aşırılığının Strauss'un Elektra'sında yoğunlaşmakla birlikte Erwartung'la kurtuluşa ulaştığını ve böylece tonalitenin güvenilir çerçevesinin ortadan kaldırılıp yerine atonalitenin en yüksek ve karşı konulamaz bir delilikle hüküm sürmeye başladığını söyler. (McClary, 2002: 101)

Bu duruma psikanalizmin postmodern düşünürlerinden Lacan'ın bakış açısıyla yaklaşan Vellianitis'e göre ise, Lacan'ın histeri üzerine yorumu aslında belirli referans noktalarının desteğini almamış yeni bir gösterge biçimi olarak klinik anlamda değil konuşma dilindeki anlamıyla histeridir. Yazara göre, histerinin asıl görünümü, Kadın'ın bize sunduğu çözülemez haldir: onun konuşmasında bütün göstergelere getirdiği verimli, özgür ve bilinçli bir yorum vardır. Lacancı bakışla, kişi yaşadığı toplumda diğer insanlardan farklı histerik semptomlar gösterdiği için histerik kabul edilir. Kadın da bu durumda herkesten farklı olarak, yeni göstergelerle kendini ifade etmekte, böylece histerik duruma dâhil olmaktadır. Bu histerik durum da "klinik" bir durum değil "farklılık"tır. (Vellianitis, 2012: 6)

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik algısının temelini insan doğasında bulunduğu, müzikal kompozisyonu yönlendiren kuralların da büyük oranda kültürün, dolayısıyla da tarihin meyveleri olduğu fikri yıllardan beri kabul gören bir fikirdir. Bunun zıttı olan diğer bir fikirse, müziği algılama ve kavramanın, temelde bir alışkanlığın ürünü olduğu ve dolayısıyla kendi doğasıyla iç içe geçmiş olan müziği dinlemenin insanın kültürlenmesiyle yakın ilişki içinde olduğu fikridir. Stravinsky'den Hindemith'e, Ansermet'den Brelet'ye tonalitenin ebedi ve zorunlu karakterinin destekçileri, 20. Yüzyılda Schönberg gibi öncülerin cesareti karşısında, kendilerini aşamamakla ve daha devrimci müzisyenlerin önerilerinden ayrı düşmekle itham edilirler. Bunun tam tersi, bu öncüler ise müziği duygu ve anlam alanının dışına çıkarmak ve onu sanat olmaktan uzaklaştırıp bir laboratuvar işi haline getirmekle suçlanırlar. Schönberg, 1945 yılında Thomas Mann'a gönderdiği bir kanonun altına yazdığı notta, çağdaşlarının, onun müziğine dair fikirlerinin farkında olsa da, müziğini anlatmaya yorulmadan devam ettiğini gösterir: "Şahsınıza değerlendirmemin özel bir gösterimini sunmak için, imkânsız denemese de, gayet zor olan bu kanonu besteledim. Biliyorum ki, siz onu dinlemek bile istemeyeceksinizdir." (Fubini, 2006: 49)

Schönberg, müzikal dillerin süregiden bir değişim içinde olduğunun ve de kulakların yeni seslere alışabildiğinin hatta alışmak zorunda olduğunun farkındadır. Ona göre bir besteci müzik sisteminin dağılma koşullarının aynı zamanda o sistemi yaratan koşullar olduğunu bilmelidir. Bu koşullar, hayatı değiştiren, geliştiren ve yok eden her şeyde mevcuttur. Ona göre zaman yalnızca bir ölçektir. Öğrenilmesi gereken, neyin ebedi, neyin geçici olduğudur ve müzikte doğa kanunu gibi kabul edilmek istenen kanunların, sadece maddesel olanı değerlendirme arzusundan kaynaklandığı gerçeğidir. Ona göre, kulakların kültürlenmesi diye bir sorun vardır ve bunun önemi yadsınamaz. Batılıların kulakları, tonal müziğe göre eğitilmiştir. Biçimsel melodiye ya da pentatonik ölçekler üzerine inşa edilmiş notaların hiyerarşik bir düzen içinde organize edilmesine alışmıştır. Bu durumda kültürlenme ve alışkanlık birincil bir işleve sahiptir. Schönberg'e göre kulak, tonal dilden farklı dillere alışmada özel bir zorlukla karşılaşmaz. Entelektüel anlamda tondışı müzik, her ne kadar kulakları alışılmış biçimde tatmin etmese de, başka bir mantıkla işleyen bir dünyanın kapısını açar. Bu kapıyı yaratacak olan besteci, çağının önüne koyduğu görevi yerine getirmektedir. Kendinden önceki müzik dilini evrimleştirerek, yeni bir fikrin duyurulmasını sağlamaktadır.

Schönberg'in Erwartung Operası'nı inceleyen bu çalışma, yukarıda belirtilen saptamanın yönlendirdiği bir yaklaşımla tamamlanmıştır. Schönberg'in yeni kapılar

açmaya dair fikrini net bir şekilde ortaya koyduğu bu eser, müziğinin anlaşılması için anahtar niteliktedir. Bu nedenle, eserin incelenmesi için titiz bir çalışmayla toplanan veriler, farklı başlıklar altında ele alınarak eserin ruhu kavranmaya çalışılır. 20. Yüzyılın hemen başında bestelenen Erwartung, çağının özelliklerini hem yansıtan hem de o özelliklerden oldukça farklı özellikler gösteren bir eserdir. Bu ender görülen nitelik sayesinde çağının üstün eserlerinden kabul edilir. Çalışmada, eserin çağıyla uyuşan özelliklerini gösterebilmek için 20. Yüzyıl başı modernizmi hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler ışığında, Erwartung Operasının, 20. Yüzyıl başı modernizminin hem düşünsel hem de sanatsal alanda kendini gösteren neredeyse bütün özelliklerini kapsadığını söylemek ve bu eseri modernist bir opera olarak nitelendirmek gerekir. Erwartung, 'Fin de siècle' diye adlandırılan ve tarihin en hareketli 'yüzyıl sonu' olarak nitelendirilen 19. Yüzyılın bitişi ile insanlığın ilerleyişi ve üstünlüğü anlayışına sıkı sıkıya bağlı olarak geleceğe büyük bir umutla bakan 20. Yüzyıl başının verimli karakterinden beslenir. Bu opera, etrafında meydana gelen birçok olaydan ve eserden izler taşır. Sahip olduğu göstergeler, Avrupa'nın ortak geçmişini yansıtır ve kendinden öncekilerin devamı olduğunu yineler. Bilimsel rasyonalizmle beraber insan fenomenini en ince noktalarına kadar araştırmaya kalkışanlardan biri olan Freud'un, ruhun ve bilincin derinliklerinde bulduklarını kendine konu olarak seçer. Müzik sosyolojisinin, modern toplum ve açmazlarını Erwartung üzerinden incelemesi mümkündür.

Bunun yanında Erwartung'un çağıyla ters düştüğü, ondan ayrıldığı özellikleri de vardır. Bunlar daha çok, eserin bestelendiği yer olan Viyana'nın karakteriyle ters düşen özelliklerdir. Bu dönemde yükselişe geçen modernizme kayıtsız kalan ve yerinde saymayı tercih eden Viyana kültürü bile, eserin ortaya çıkışının önünde duramaz. Schönberg'in Viyana'ya karşı verdiği mücadele, o dönemde yazdığı eserlerin neredeyse tamamının ruhunda yer eder. Avrupa'daki son imparatorluğun başkenti olan Viyana, çok kültürlü toplumunun yanı sıra diğer Avrupa ülkelerine oranla daha sakin geçirdiği siyasi çatışma ortamı sayesinde birçok moderniste adres olur. Ancak, Viyana'nın muhafazakâr kimliği gittikçe, bu modernistlere nefes aldirmayacak kadar belirginleşir. Schönberg hem modernist müziği hem de Yahudi kimliğiyle çok zor mücadelelerden geçer. Schönberg'in yaşadığı zorluklar, başka bir gözle bakıldığında, belki de onun müziğini besleyen öğelerdir. Çünkü Schönberg'in müziğiyle ilgili yapılan çoğu yorum, bu müziğin içinde sakladığı derin üzüntü ve isyanın gücüne dikkat çeker. Yıllar sonra kaçmak zorunda kaldığı Amerika'da yaşarken, Viyana şehrinin ondan özür dilediğini görmeden ölmez.

Erwartung, 20. yüzyıl başı modernizminin etkilerini taşıyan ekspresyonist bir eserdir. 15 gün gibi kısa bir sürede bestelenmesi, eserin ekspresyonist karakterini ispatlamaktadır. Schönberg eserle ilgili söylediği her cümlede, duyguların bilinçaltıyla iletişimine izin veren bir ifadeyle insanı bilinçli bir mantıktan kurtaran bir müzik yapmak istediğini yineler. Kokoschka'nın sahnelediği sıradışı ekspresyonist eserin de verdiği ilhamla, ilk ekspresyonist sahne eserini bestelemeye başlayan Schönberg, Erwartung ile ulaştığı noktayı, bir metin veya bir şiiri takip eden büyük müzikal yapıları nasıl kuracağını keşfetmek olarak niteler. Görüldüğü gibi Erwartung'un bestelenmesi Schönberg'in sanat hayatındaki kırılma noktalarından birisidir. Bu eseriyle Schönberg, hem tondışı müziğin keşfedilmemiş alanlarına ulaşmış, hem de müziğin doğrudan yaratının içinde saklanan gerçeklikten beslenişini ortaya koymuştur. Gerçekten de Schönberg'in anlatmaya çalıştığı şey, artık sonunda bir çözüme ulaşmayan modern yaşamın sancılarının onun müziğinde duyulmasıdır. Dünya hızla değişmektedir ve insan kendi varoluşunun sancısını gittikçe daha da ağır bir şekilde hissetmeye başlamıştır. Schönberg'in içe dönen aykırı müziği, bu gerçekliğin farkına varmış bir zekânın ürünüdür.

Bu inceleme, Türkiye'deki opera sanatına ve opera eğitimine katkı sağlayacak bir çalışma olması umuduyla gerçekleştirilmiştir. Çünkü ülkemizde modern operaya verilmeyen önem onun neredeyse yok sayıldığı bir noktaya varır. Geç romantizm örneklerinden öteye gitmeyen sahne repertuarları, birkaç kez oynanmış olan Richard Strauss eserlerine kadar ancak ilerleyebilmiştir. Bununla birlikte, opera eğitimi verilen kurumlarda hem opera tarihi literatüründe hem de dönemsel yorumlama çalışmalarında modern operanın neredeyse hiç yeri yoktur. Bu durum ülkemizde evrensel düzeyde opera sanatçılarının ve bestecilerinin yetişmemesi ve opera sahnelerinin aynı repertuarları tekrarlamasını ortaya çıkarmaktadır demek yanlış olmaz. Bunun nedeninin büyük payı Erwartung gibi modern eserlerin zorlu karakterlerinde ve dinleyicinin alışkanlıklarını yenemeyen kulaklarındaysa, bir diğer pay modern opera üzerine ülkemizde yapılmış incelemelerin oldukça az oluşudur. Çünkü modern dönemle beraber yenilenen müzik sanatı anlaşılmayı şart koşar. Bu müziği anlamak için ise araştırma ve inceleme gerekir. Yerleşmiş estetik kabullerin kırılması ve 'yeni kapıların' açılması ancak böyle mümkün olur. Umut ediyorum ki bu çalışma, ülkemizde modern operaya ait boşluğun doldurulmasında önemli bir rol oynar. Bu rol, ilerideki araştırmacıların yapacağı daha geniş ve daha yetkin incelemelere ilham ve kılavuz olmakla yerine getirilebilir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms Seventh Edition*. USA: Heinle&Heinle.
- Adorno, T. W. (1997). *Prisms*. US: MIT Press.
- Adorno, T. W. (1998). *Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music*. London, New York: Verso.
- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. New York, London: Continuum.
- Adorno, T. W. (2004). *Philosophy of Modern Music*. New York, London: Continuum.
- Altar, C. M. (1982). *Opera Tarihi IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Arrighi, G. (2000). *Uzun Yirminci Yüzyıl*. Çev. R. Boztemur. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*. Çev. G. Gülcügil Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Auner, J. (1993). *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. UK: Yale University Press.
- Auner, J. (1999). *The Second Viennese School Historical Concept: Schoenberg, Berg and Webern*. US: Greenwood Press.
- Austin, W. (1953). The Idea of Evolution in the Music of the 20th Century. *The Musical Quarterly*. Vol: 39. No: 1. 26-36. <http://www.jstor.org/stable/740032>
- Baldassarre, A. (2004). Among the Best Striving Today, There Are Secret Relationships: The Kandinsky-Schoenberg Connection Reconsidered. *Music in Art*. Vol: 29. No: 1/2. 234-255. <http://www.jstor.org/stable/41818765>
- Benjamin, W. (2010). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri, Alman Romantizminde Sanat*

- Eleştirisi Kavramı*. Çev. E. Gen, M. Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Berg, A. (1988). Letters, Schoenberg Correspondence: Gurrelieder and Lulu. *The Musical Times*. Vol: 129. No: 1739. 8-13. <http://www.jstor.org/stable/964970>
- Berg, A. (2014). Schönberg'in Müziğini Anlamak Neden Bu Denli Zor? *Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi*. Sayı:1. ISSN: 2148-4333.
- Berghon, D., Hattstein, M. (2010). *Dünya Tarihi*. Çev. A. Yavuz. İstanbul: NTV Yayınları.
- Bilir, O. (2012). Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı: 62. ISSN: 1303-7242.
- Black, C. E. (1975). *The Dynamics of Modernization: A Study in Comparative History*. New York: Harper Colophon.
- Blaukopf, K. (2012). *On Music Sociology*. US: Peter Lang.
- Blomster, W. V. (2006). Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi. *Frankfurt Okulu*. Ed. E. Bağçe. Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Boran, İ. (2004). Türkiye'de 12 Ton. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 93/Güz. ISSN: 1300-2740.
- Brand, J., Hailey, C. (1997). *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of 20th Century Culture*. California: University of California Press.
- Brandstatter, C. (2005). *Wien 1900 Kunst Und Kultur, Fokus Der Europäischen Moderne*. Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Brinkmann, R. Schoenberg The Contemporary: A View From Behind. *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of 20th Century Culture*. California: University of California Press.
- Buchanan, H. (1967). A Key To Schoenberg's Erwartung, Op. 17. *Journal of the*

American Musicological Society. No: XX. 434-449.
<http://www.jstor.org/stable/830319>.

Busoni, F. (1987). *Selected Letters*. New York: Columbia University Press.

Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. Çev. E. Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.

Carpenter, A. (2010). Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-Examining the
Connections Between the Monodrama *Erwartung* and the Early History of
Psychoanalysis. *Musical Quarterly*. Sayı:93 144-181. [http://
www.jstor.org/stable/40783177](http://www.jstor.org/stable/40783177).

Cemal, A. (2008). Bir Düş ve Gerçeklik Dönemi. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 109/Kış. ISSN:
1300- 2740. 131-145.

Cope, D. (2000). Techniques of The Contemporary Composer. *Fontes Artis Musicae*.
Vol: 47. No: 4. 428-430. <http://www.jstor.org/stable/23509159>

Crawford, J. C., Crawford, D. L. (1993). *Expressionism in Twentieth-Century Music*.
USA: Indiana University Press.

Cross, C. (2000). *Schoenberg and Words: The Modernist Years*. US: Routledge.

Çoker, A., Usmanbaş, İ., Edgü, F., Tanyeli, U., Pirhasan, B., Batur, E., Kasapoğlu, I.
(2003). *20. Yüzyılda Sanat*. İstanbul: Sel Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam
Yayınları.

Donington, R. (1990). *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging*.
US: Yale University Press.

Eagleton, T. (1986). *Capitalism, Modernism and Postmodernism, Against The Grain*.
London: Verso.

Eagleton, T. (1993). Auschwitz'den Sonra Sanat. *Edebiyat & Eleştiri*. Sayı: 2/3.

- Eisler, H. (2006). Müzikte Diyalektik. *Müzik Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Eisler, H. (2006). Modern Müziğin Temel Toplumsal Sorunları. *Müzik Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Eisler, H. (2006). Arnold Schönberg. *Müzik Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Ekici, A. (2004). Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 93 Güz
ISSN: 1300-2740.
- Ellison, M. (2005). *The Idea of Abstraction in Music*. <http://ellisonotes.com/articles/>
(Erişim Tarihi: 20.05.2015).
- Esgin, A. (2012). Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır? *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı: 62.
ISSN: 1303-7242.
- Etzlstorfer, H., Nömaier, P. (2011). *Freud Verbatim, Quotations and Aphorisms*. Vienna:
Verlag.
- Everdell, W, R. (2012). *İlk Modernler, Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*. Çev, H. Kocaoluk. İstanbul: YKY.
- Feilotter, M. (1995). *Schoenberg, Pappenheim and the Expression of Solitude in Erwartung, Op. 17*. http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=23331&silolibrary=GEN01 (Erişim Tarihi: 13.07.2014).
- Fieser, J. (1998). *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.utm.edu> (Erişim Tarihi: 12.03.2014).
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus, Müzikte Halk Mirası*. Çev. H. Spatar. İstanbul: Pencere Yayınevi.
- Fisher, B, D. (2005). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Opera

Journeys Publishing.

Freud, S. (2006). *Psikanaliz Üzerine. Freud*. İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (2008). *Estetik Bilimi/Psikanalizin Estetik Bilimi Açısından Önemi. Sanat Dünyamız*. Sayı: 109/Kış. ISSN: 1300-2740. 161.

Freud-Jung Mektuplaşmaları. (1995). Çev. M. Tüzel. İstanbul: Düşün Yayınları.

Friedheim, P. (1966). Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. *Journal of the American Musicological Society*. Vol: 19. No: 1. <http://www.jstor.org/stable/830871>

Friedlander, C. L. (1999). *Musical, Cultural and Psychoanalytic Signposts Along the Dark Path of Schoenberg's Erwartung Op. 17*. Unpublished Work of McGill University Research.

Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Frisch, W. (1997). *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. California: University of California Press.

Frisch, W. (2005). *German Modernism: Music and the Arts*. California: University of California Press.

Fubini, E. (2006). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gafijczuk, D. (2013). Central Europe Between Presence and Absence: The Architectonics of Blur in Loos, Schoenberg and Janacek. *Common Knowledge*. Vol: 19. Issue: 3. 530-550.

Giddens, A. (1981). Modernism and Postmodernism. *New German Critique*. No: 22. 15-18. <http://www.jstor.org/stable/487860>.

Giroud, F. (2006). *Alma Mahler Veya Sevilme Sanatı*. Çev. A. Öktem. İstanbul: Pan Yayınları.

Goldsmith Dawn, M. U. (1995). *Adorno On Strauss, Mahler, And Berg*. A Thesis

Submitted to Smith College for the Degree of Master of Arts in Music.

Greenberg, R. *How To Listen To And Understand Great Music*. The Teaching Company.

Grove's Dictionary, Music and Musicians. (1989). London: Macmillan and Co.

Habermas, J. (1981). Modernity Versus Postmodernity. *New German Critique*. No: 22.

3-14. <http://www.jstor.org/stable/487859>.

Harder, K, E. (1979). *Erwartung by Arnold Schoenberg*. A New Translation and Proposed

Production. The University of British Columbia Press.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Deniz Yayınevi.

Held, D. (1984). *Introduction To Critical Theory*. California: University of California Press.

Hobsbawm, E. (1994). *Age of Extremes: The Short Twentieth Century*. London: Abacus.

Hollmann, E. (2011). *The Blue Rider*. Munich: Prestel Verlag.

Hyde Macleaan, M. (1980). Schoenberg's Sketches and the Teaching of Atonal Theory.

Collage Music Symposium. Vol: 20. No: 2. 130-137.

<http://www.jstor.org/stable/40374085>.

Jansen, J. (1998). *Opera, An Illustrated Historical Overview*. USA: Barron's Publish.

Jay, M. (1984). *Adorno*. Cambridge: Harward University Press.

Johnson, J. (2006). Anton Webern, The Social Democratic Kunststelle and Musical

Modernism. *Austrian Studies*. Vol: 14. 197-213.

<http://www.jstor.org/stable/27944807>.

Judt, T. (2013). *Yirminci Yüzyıl Üzerine Düşünceler*. Çev. N. Elhüseyni. İstanbul: YKY.

Jung, W. (1995). *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*. İstanbul: Ark Yayınları.

Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. Çev. G. Ekinici. İstanbul: 6:45

Yayınevi.

- Kandinsky, W. (2000). Arnold Schoenberg as Painter. *Journal Of The Arnold Schoenberg Centre*. No: 1. 131-176.
- Karnes, K, C. (2013). *The Kingdom Not Of This World: Wagner, the Arts, and Utopian Visions in Fin-de-Siecle Vienna*. London: Oxford University Press.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Keathley, E, L. (2010). Interpreting Erwartung. *The Cambridge Companion To Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klee, P. (2013). *Modern Sanat Üzerine*. Çev. K. Çaydamlı. İstanbul: 6:45 Yayınevi.
- Kramer, L. (2002). *European Thought and Culture in the 20th Century*. US: The Teaching Company.
- Lewin, D. (2006). *Studies in Music With Text*. London: Oxford University Press.
- Lilienfeld, R. (1987). Music and Society in the 20th Century: Lukacs, Bloch and Adorno. *International Journal of Politics, Culture, and Society*. Vol: 1. No: 2. 310-336. <http://www.jstor.org/stable/20006854>.
- McClary, S. (2002). *Feminine Ending*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McDonald, M. (2008). *The Master Musicians: Schoenberg*. London: Oxford University Press.
- Messing, S. (2004). Neoklasisizm ve Stravinski: 1923-1927. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 93 Güz ISSN: 1300-2740. 145-164.
- Mimaroğlu, İ. (2006). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Muckenhaupt, M. (2000). *Sigmund Freud Bilinçdışının Kaşifi*. Ankara: Tübitak Yayınları.
- Nemutlu, M. (2004). Schönberg'in Üç Cümlesi. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 93/Güz. ISSN: 1300-2740. 185-193.
- Nono-Schoenberg, N. (1992). *Arnold Schönberg 1874-1951: Lebensgeschichte in*

- Begegnungen*. Klagenfurt: Ritter.
- Nono-Schoenberg, N. (1988). *Arnold Schoenberg Self-Portrait*. Los Angeles: Belmont Music Publishers.
- Palisca, C. V. (2001). *Norton Anthology of Western Music*. New York.
- Pappenheim, M. (1962). *Arnold Schoenberg Opus 17 Erwartung Monodrama Libretto Text*. Vienna: Universal Edition.
- Rapelli, P. (1999). *Art Book Kandinsky*. Çev. Ö. Özbek. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Ridley, A. (2004). *Müzik Felsefesi, Tema ve Varyasyonlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Roeder, J. (1989). Harmonic Implications of Schoenberg's Observation of Atonal Voice Leading. *Journal of Music Theory*. Vol: 33. No: 1. 27-62. <http://www.jstor.org/stable/843664>.
- Rosen, C. (1996). *Arnold Schoenberg*. US: University Of Chicago Press.
- Rosenfeld, P. (2010). *Musical Portraits; Interpretations of Twenty Modern Composers*. US: Nabu Press.
- Ross, A. (2007). *The Rest Is Noise: Listening To The Twentieth Century*. US: Picador.
- Rycroft, C. (1995). *Critical Dictionary of Psychoanalysis*. England: Penguin Books.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Salzman, E. (1988). *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Simon&Schuster.
- Salzman, E., Desi, T. (2008). *The New Music Theater*. London: Oxford University Press.
- Say, A. (1987). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Schoenberg, A. (1941). Composing With Twelve Tone Method. *Vienna Schoenberg Center Archive*. <http://www.schoenberg.at> (Erişim tarihi: 10.04.2014)
- Schoenberg, A. (1949). Introduction To My Four Quartet. *Vienna Schoenberg Center Archive*. <http://www.schoenberg.at> (Erişim tarihi: 10.04.2014)
- Schoenberg, A. (1949). My Evolution. *Vienna Schoenberg Center Archive*. <http://www.schoenberg.at> (Erişim tarihi: 10.04.2014)
- Schoenberg, A. (1950). *Style And Idea*. US: Philosophical Library.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. US: Faber und Faber.
- Schoenberg, A. (1969) *Structural Functions of Harmony*. US: The Norton Library Press.
- Schoenberg, A. (1983). *Theory of Harmony*. Berkeley: University of California Press.
- Schorske, C, E. (2006). Operatic Modernism. *The Journal of Interdisciplinary History*. Opera and Society. Vol: 36. No: 4. 675-681. <http://www.jstor.org/stable/3656351>.
- Seattle Opera Spotlight Guide*. Bluebeard's Castle with Erwartung.
- Shaw, J., Auner, J. (2010). *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. (2012). *Modern Kltrde atışma*. ev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen. İstanbul: İletifim Yayınları.
- Simms, B. R. (1997). Whose Idea Was Erwartung. *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of 20th Century Culture*. California: University of California Press.
- Soykan, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya topyasında Adorno İle Bir Yolculuk*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2012). Mzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma. *DoğuBatı Düşünce Dergisi*. Sayı: 62. ISSN: 1303-7242.

- Stein, E. (1954). Orpheus in New Guises. *Music and Letters*. Vol: 35. No: 2. 161-163.
<http://www.jstor.org/stable/729440>.
- Steinberg, M. P. (2006). The Politics and Aesthetics of Operatic Modernism. *The Journal of Interdisciplinary History*. Opera and Society. Vol: 36. No: 4. 629-648.
<http://www.jstor.org/stable/3656349>.
- Stradling, R. (2003). *20. Yüzyıl Tarihi Nasıl Öğretilmeli?* Çev. A. Ünal. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Stuckenschmidt, H. (1977). *Schoenberg: His Life, World and Work*. US: John Calder Publish.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music, Music in the Early 20th Century*. London: Oxford University Press.
- Taylor, W. E., Winquist, C. E. (2001). *Encyclopedia of Postmodernism*. New York: Routledge.
- The Hutchinson Concise Dictionary of Music*. (1999). Ed. B. Jones. UK: Helicon.
- The Simon and Schuster Book of the Opera*. (1977). Ed. R. Mezzanote. New York.
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Turan, G. (2008). Tükenirken Son Parlayış. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 109/Kış. ISSN: 1300-2740.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the Sociology of Music. *Sociological Forum*. Vol: 16. No: 4. 633-653. <http://www.jstor.org/stable/684827>.
- Vellianitis, A. (2012). *Hystericising Erwartung: A Lacanian Interpretation of Schoenberg's Monodrama Op. 17*. www.academia.edu (Erişim Tarihi: 12.06.2014)
- Watkins, G. (1995). *Soundings: Music in the Twentieth Century*. USA: Schirmer.
- Watkins, G. (2003). *Proof Through The Night: Music and the Great War*. California:

University of California Press.

Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. Çev, A. Bucak. İstanbul: Pan Yayınları.

Webster, J. (2001). Between Enlightenment and Romanticism in Music History: First

Viennese Modernism and the Delayed Nineteenth Century. *19th Century Music*.

Vol: 25. No:2-3. 108-126. University of California Press.

<http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.25.2-3.108>

Wickes, L. (1989). Schoenberg, Erwartung and the Reception of Psychoanalysis in

Musical Circles in Vienna Until 1910/1911. *Studies in Music*. No: 23. 89.

Wilde, O. (2012). *Salome*. UK: Wet Angel Books.

Witkin, R. W. (1999). *Adorno on Music*. Routledge.

Wolff, L. (2006). The Operatic Tragedy of Central Europe. *The Journal of Interdisciplinary*

History. Opera and Society. Vol: 36. No: 4. 683-695.

<http://www.jstor.org/stable/3656352>.