

Mehmet Okonşar
25. Sanat Yılı Söyleşileri

Piyano, Bestecilik, Müzik, Sanat, İnsan,
Toplum ve Türkiye Üzerine Görüşler

Tanıtım ve Örnekler

Mehmet Okonşar & Aytuğ Ülgen

Giriş ve Tanıtım

Bu belgenin tanıtmayı amaçladığı kitap, Mehmet Okonşar'ın 25. Sanat Yılı etkinlikleri dolayısıyla yayınlanacak olan kapsamlı bir söyleşiler derlemesidir.

Müzikolog Aytuğ Ülgen'in hazırladığı sorular aracılığıyla, *Maestro Mehmet Okonşar*, sanatsal olduğu kadar felsefî birikimiyle ve geniş kültürüyle; piyano, bestecilik, müzik, eğitim, birey, toplum ve ülkemiz üzerine derin incelemeler, çarpıcı görüşler, iğneleyici eleştiriler ve örnek kıyaslamalar getirmektedir.

Kitap, aynı zamanda bir sürekli referans kitabı özelliğindedir. Müzik alıntıları ve bunların incelenmesi, teknik ve müzikal öneriler, çözümlenmeler ve yöntemler aracılığıyla tüm müzik öğrencilerinin gelişimine çok önemli katkılar yapmakla kalmayacak, aynı zamanda bilinçli müzikseverler için değerli bir başvuru kaynağı olacaktır.

Bunun yanı sıra, toplumumuzun ve ülkemizin sanat ile olan bağlarının ve yaşanan sorunların derinlenmesine incelendiği bu kitap, yazarların görüşünde hemen hemen özdeş anlamlı olan *Türkiye'de Sanat'ın Geleceği* ve *Türkiye'nin Geleceği* üzerinde derinlemesine incelemeler ve düşünceler içermektedir.

Kitabın kaleme alınmasında, *karşılıklı sohbet* tarzının korunmasına gayret edilmiştir.

İçeriğinin yanı sıra kapsamlı bir dizin ve kaynakça aracılığıyla bu kitap, akademik yayın özelliğindedir.

Kitabın ana bölümleri¹:

- Çocukluk ve Gençlik Yılları;
- Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Eğitimi;
- Brüksel Kraliyet Konservatuvarı Müzik Eğitimi;
- Yarışmalar ve Uluslararası Müzik Ortamına Giriş;
- Bestecilik;
- Ülkemizde Müzik Eğitimi ve Sorunları;
- Teknik;
- Günümüzde Bestecilik;
- ...

Bu belge her bölümden seçilmiş birkaç soru ve yanıt ile kitabın genel yapısını tanıtmak amacıyla hazırlanmıştır.

Bu belgede yer alan tüm bilgiler, müzik örnekleri ve görsel belgeler, yazarların² izni olmadan kullanılamaz.

Mehmet Okonşar & Aytuğ Ülgen

Ankara 9 Temmuz 2007

¹Bölümlerde ve bunların başlıklandırmasında değişiklikler olabilir

²Yazarların iletişim bilgileri sayfa:29'da bulunmaktadır.

Bölümler ve Örnek Sorular:

Herbir bölümün başında, Aytuğ Ülgen tarafından yazılan, o bölümdeki soruları, bunların genel yönünü açıklayan ve bunu yaparken ilgili konu üzerine yorum ve analizlerin yer aldığı bir paragraf bulunacaktır. Bu paragraflar anlam bütünlüğü bakımından, tüm metin ortaya çıktıktan sonra kaleme alınacaktır

Gençlik yılları ve müziğe giriş

Başlangıç, Özel Dersler, Ankara Devlet Konservatuarı

En baştan başlayalım. Yıl 2007, 25. sanat yılınız. Birçoklarının yaptığı gibi banyoda ilk kez şarkı söylediğiniz günden değil, profesyonel kariyerinize başladığınız o meşhur konserden itibaren 25 yıl.

Sizi, biraz daha geriye giderek, bilmediğimiz yerlerden başlayarak tanıyalım. Ansızın oturup piyano çalmaya karar vermediğinize göre ailenizin ciddi bir rolü olduğunu düşünebiliriz. Kaldı ki bu rolü paylaşıp tanımlayabilerseniz henüz yolun başında olan birçok aile için yararlı olacağını sanıyorum.

Anne ve babanız, diğer aile üyelerinin asıl uğraşları ve hayat görüşleri, içerisinde yetiştiğiniz çevre ve sizin gerek kültürel gerek entellektüel gerekse sanatsal kimliğinizi daha çocukluk yıllarında şekillendiren kişilerin tutumlarını anımsıyor musunuz?

Aslında “ansızın oturup piyano çalmaya başladım” desem fazla abartmış olmam! Evde 90 yıllık bir piyano vardı, anneannem zamanında satın almış ve bir köşeye koymuşlar. İlkokul dönemim Paris’te geçtiğinden orada piyano yoktu ve bu yüzden ben oldukça geç başladım diyebilirim. 11 yaşında, Türkiye’ye döndüğümüzde, Tevfik Fikret Lisesi ortaokuluna girdim ve emektar Amerikan piyanosu bizi Ankara’daki evde beklemekteydi.

Nota okumayı kendi kendime öğrendim, birtakım notalar satın aldım, kısa bir süre sonra Liszt’in 1. piyano konçertosunu çalmaya başladım (gerçekten!). Durumu farkedene ailem, panik halinde beni Nimet Karatekin’e götürdüler! Nimet Hanım beni *Beyer* ve *Czerny*’den başlattı ve çok da iyi oldu. Bu sırada Tevfik Fikret’te özellikle matematik ve fizikte çok iyi olduğumu hatırlıyorum. Bir yazılıda bir matematik sorusunu 5 ayrı biçimde çözdüğüm için hocamdan tam notun üzerine bir de teşekkür notu geldi.

Sanırım 1-2 yıl bu şekilde Nimet Hanım'ın dersleriyle TFL³'ı birlikte götürdüm. Bu arada Lise 1'e geçtim. Cebir'i hiç sevmediğimi söyleyebilirim. Son derece mekanik ve ezberci buldum, Divan edebiyatı ise beni öldürüyordu, ADK⁴ sınavlarına başvurduk, piyano ve kompozisyon dallarında girdim.

Sevgili Necil Kazım Akses dedi ki: "... demek sen kompozisyon yapmak istiyorsun, o zaman kompozisyon yapmayı bırak! (şimdilik) ...".

Solfej'den hiçbir şey anlamadığımı söylemeliyim. Diktede falan müthiş başarısız oldum, beni nasıl aldılar bilmiyorum?! Hiçbir biçimde de solfej okumayı beceremedim. Kafamdaki sesleri bir türlü ağzımdan veremiyordum.

Piyano sınavında Brahms *op.118 Sol min. Ballade*'i çaldım. İlhan Baran "sen gerçekten bir yıldır mı ders alıyorsun?" diye sordu. Ben de bir buçuk yıl olduğunu söyledim. Sonradan Nimet Hanım'ı aramış ve teyit istemiş, o da bunun doğru olduğunu söylemiş.

Sonra kompozisyon sınavında benden doğaçlama istediler, önce Bach stiline yap dediler, benim o zaman bildiğim zaten 3-5 tane Bach vardı ben de saçma sapan birşeyler çaldım. Sonra Romantik stilde doğaçlama yap dediler, 8-10 tane eser bildiğim için daha az saçma sapan birşeyler yaptım, sonra çağdaş stil dediler gene saçma sapan birşeyler yaptım.

Necil Kazım Akses ile Armoni çalışmalarımız hârika gidiyordu, armoniyi sanki *kontrpuan* ve koral beste yapar gibi öğretiyordu, tüm partilerin melodik tutarlılığı üzerinde durmaktaydı. Nimet Hanım ile piyano derslerimiz de çok keyifli ve verimliydi. Bu arada Kamran Gündemir ve eşi Selçuk Hanım ile tanıştım ve nadiren de olsa onlara çalmaktaydım.

Selçuk Hanımın harika tuşesi beni etkilemişti. Konser salonlarında dinlediğim pekçok piyanistten daha etkileyici buldum. Mithat Fenmen'i de bir ara gördüm bana Chopin hakkında birtakım şeyler söyledi ve *Piyanistin Kitabı* adlı kitabını hediye etti.

Bu dönemde ADK kütüphanesi tam bir hazine idi. Burada, Boulez'in 3 Sonatını, Tcherepnine'in eserleri, Alois Haba'dan tutun da Ernst Krenek'e kadar sonsuz sayıda besteci ve eserlerini tanıma fırsatım oldu. Eksik olan okuma kitapları ve müzik dinleyebilme olanaklarıydı. CSO⁵'nin provalarına elimde partitürlerle katılarak orkestra bilgilerimi de bu dönemde oluşturdum.

Bu arada ilk konserimi Konservatuar salonunda verdim. Programda Patetik Sonat⁶, Musorgski *Bir Sergiden Tablolar* vardı.

1978 yılında babamın Maliye Müşaviri olarak yurt dışına tayini söz konusu oldu. Bu arada Moskova ve Paris üzerinde duruluyordu. Sonuç Brüksel oldu. Biraz hayal kırıklığı yarattı bizde, acaba Brüksel'de kim vardır , müzik eğitimi iyi midir diye sorular sorduk. Neyse Brüksel'e gittik.

³Tevfik Fikret Lisesi

⁴Ankara Devlet Konservatuarı

⁵Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

⁶L. van Beethoven Sonate op.13 "Pathétique"

Bruksel Konservatuvarına kayıt bilgileri almak için gittiğimizde “hangi hocayı seçeceksiniz?” diye sordular, bu derece uygar ve insancıl bir muameleye alışık olmadığım için şaşırđım. İki tanesini gösterdiler: Jean Claude Vanden Eynden ve Valery Afanassiev. Bunlar Reine Elisabeth yarışması finalistidir dediler. Nedense ben Vanden Eynden’i seçtim. Dediler ki “o müthiş teknik bir adamdır”. “İyi, öyle olsun” dedim.

Jean-Claude beni dinledi, ileri derecede yetenekli olduğumu ancak parmaklarımı fazla havaya kaldırdığımı söyledi. Bu alışkanlık kısmen Nimet Hanım’dan ama esas Kamran Bey’in çalışından kaynaklanmaktaydı.

Giriş sınavını verdim ve sınıfa kabul edildim. İlk yılımda daha çok asistanı, harika bir insan olan Teresa Escudero ile çalıştım. Teresa’yı her hafta, hocayı ise ayda bir görmekteydim. Teresa, 2006’da kendisini gördüğümde, Ravel’in *Su Oyunları*’nı⁷ 3 haftada tam olarak çaldığımı söyledi, ben unutmuşum ve bunun 35 yıllık meslek hayatındaki en büyük rekor olduğunu söyledi. Bu sırada yaptığım diğer eserler Liszt Fa minör etüt, Chopin Do# minör etüt, Liszt 2. Ballade’ı hatırlıyorum.

1979 yılında, iktidar değışti ve babamı geri çağıldılar. Eğitimim yarıda kesilecekti, tüm çabalarımıza rağmen burs bulamadık ve araba taksitleri, piyano taksitleri, ki o zaman bir çeyrek kuyruk Kawai almışlardı, hepsi sırtımıza yüklendi ve berbat bir biçimde yurda döndük. Babamın yurt dışı kadrosunu önce iptal ettiler, Türkiye’ye geri döntünce kadroyu yeniden açtılar ve başkasını tayin ettiler. Babamı 1981 yılı sonunda öldürecek olan kalp rahatsızlığının temelleri de, kanımca o dönemde atılmış oldu.

ADK’ya geri döndüğümde, Boulez’in, Xenakis’in tüm kitaplarını okumuştum, Afanassiev’in bir canlı konser şekline Schubert konser kaydını izlemiştim. Wagner’in Ring’inin tamamını operada izlemiştim ve piyanistliğin ve besteciliğin ne olduğunu artık öğrenmiştim.

Trajedi o zaman başladı: önce beni Gülay Uğurata’ya verdiler, hiçbir şey öğrenmemekteydim. Zaten kendisi de bunu açıkça söyledi. Kompozisyonda ise Nevit Kodallı’ya verildim. Bir gün Nevit Bey, Messiaen ile derste alay etti, piyanoda yarı cluster’imsi⁸ rastgele birtakım akorlar çalarak “işte Messiaen bu” dedi. Ben de sınıfı terk ettim ve bir daha onun derslerine girmedim.

Gülay Hanım’a da çok ender gitmekteydim. Bir resital verdim, Messiaen’in iki prelüdü de vardı programda.

Bu dönemde Selman Ada ile tanıştım. Derhal kaynaştık. Cebeci’deki evinde sabahlara kadar eserler inceleyerek ve büyük müzisyenler üzerine sohbet ederek zaman geçirmekteydik. Orkestra şefliği temellerini bana o gösterdi ayrıca hocası olan Pierre Sancan’ın teknik ilkelerini öğrendim.

81 yılında, piyano özel dersleri vermek amacıyla bir gazete ilanı verdim. Tek bir kişi telefon etti o da ikinci yarım olarak hayatımı birleştireceğim Lale oldu!

⁷Maurice Ravel “Jeux d’Eaux”

⁸“salkım akorlar” bitişik notalardan oluşan akorlar

Babamın açmış olduğu idarî dâvâ kazanıldı ve görevine iade edildi. 1980'de yeniden Brüksel'e gittik. Oksijen gibi geldi. Yeniden kitapçılara ve plakçalara daldım. Artık Monteverdi'den *Wozzeck*'e dinlemediğim ve incelemediğim pek az eser kaldı.

Aynı yıl, büyük usta Eduardo Del Pueyo ile tanıştım. Beni evinde dinledi. Ona *Dante*⁹ çaldım. Hiçbir sorunumun olmadığını (teknik açıdan demek istiyor) ve sadece çalışmam gerektiğini söyledi.

80 yılında Jean-Claude, özel yetenekler için bir üst düzey piyano okulu kurdu. Bu okula alınan yalnızca dört öğrenciden biri oldum. Konservatuar dışında, daha yoğun bir biçimde solistliğe hazırlama amaçlı bir kuruluştur ve burada sayısız eser öğrendim ve pekçok konser yaptım.

1981'de *Premier Prix* diplomasını aldım. Burada da Liszt *Dante* çaldım. Jüride Jo Alfydi vardı. Bu çok önemli bir piyanisttir. Rubinstein'in hayatı belgesellerinde çıkmıştır. Bir de Andre de Groote vardı bu da, belki daha ünlü olan kardeşi Güney Afrikalı piyanist Steven de Groote kadar iyi bir piyanisttir.

1981 yılı sonunda babam vefat etti. Türkiye Cumhuriyeti'nden burs aldım, geri ödemek şartıyla verildi.

Bundan sonra "Diplome Supérieur" dönemi başladı. Bu süreç, Brüksel Konservatuarında en fazla dört en az iki yıllık bir lisansüstü düzeydir. Bursumdan en fazla yararlanabilmek amacıyla bunu olabildiği kadar uzun sürdürmeyi planlamaktaydım. Aralarında Rachmaninoff N.3 ve Schönberg (op.42) piyano konçertolarının da bulunduğu pekçok eser çalıştım.

1982'de Anvers'de Genç Virtüözler yarışmasında birincilik aldım ve ilk kez orkestra ile çalma şansım oldu. Bunun için Rachmaninoff 3'ü seçtim ve çaldım. Her zaman için en zor olanla başlamayı ilke olarak kabul etmişimdir.

83'de Reine Elizabeth'e katıldım, doğal olarak deneyimim ve stress yönetimim buna yeterli değildi, sonuç alamadım, ayrıca genel anlamda yarışmalardan hoşlanmamakla birlikte özellikle bu yarışmanın katı kuralları ve kısıtlı seçenekleri bana uygun değildi ama gene de yararlı oldu.

83'te Lale ile hayatımı birleştirdim.

86'da Schönberg konçertoyu¹⁰ çalarak Diplome Supérieur'den birincilikle (100 puan) ile mezun oldum.

Bursum kesildi.

Belki uzatabilirim ve aynı zamanda birşeyler öğrenebilirim diye Kompozisyona yazıldım.

Bursumu uzatmadılar.

Kısmen Brüksel operasında çalışmaya başladım. Çok yararlı oldu. 32 kez *Wozzeck* çaldım. Provalar ise bunun dört katı oldu.

Sanat yönetmenliğini Boulez'in öğrencisi olan Sylvain Cambrelin yapmaktaydı. Sürekli çağdaş eserler seslendirilmekteydi. Muhteşem eserler ta-

⁹Franz Liszt, "Après Une Lecture du Dante" *Fantasia Quasi Una Sonata*

¹⁰A. Schönberg Piyano Konçertosu op.42

nıma ve orkestra içinden izleme-değerlendirme şansım oldu. Örneğin Hans Zender adında olağanüstü bir Alman bestecisinin bir operasının ilk temsilinde görev aldım. Bu şeflik bakımından da bana çok yararlı oldu.

Bunun yanısıra *Suzuki Metodu*'nu öğrendim ve küçüklere dersler vermeye başladım. Bu metodu da son derece iyi öğrenebilme şansım oldu, Zira o dönemdeki Belçika Suzuki Derneği bu işi o derece ciddi yapmaktaydı ki örneğin eğitimci formasyonlarında Zen Budizmi konferansları verilmekteydi.

Kompozisyon hocam Jacqueline Fontyn idi. Henri Dutilleux'nün öğrencisi olan çok iyi bir bestecidir. "Prix de Rome" sahibidir, hani şu Debussy'ye verilmeyen ödül! Çok yararlı oldu.

Ben o sıralar caza merak salmıştım. Özellikle atonal caz. Cecil Taylor favorimdi (hala da öyle). Hocam ise daha tutucuydu. Onun için caz müziği gençliğinde dans eşliği yapan *Big Band*'lar ile sınırlı kalmıştı.

89'da Kompozisyon'dan mezun oldum. Orkestrasyon için *Schönberg op.11 N.2*'yi¹¹ verdiler, 20 saat kadar süren bir sınav oldu. Orkestrasyon sınavları, Brüksel Kraliyet Konservatuvarında 24 saat, Füg sınavları ise üç tam gün sürmektedir. Bu süre içinde okuldan dışarı çıkmak yasaktır. Yatak ve yemek ihtiyaçlarımız karşılanmaktaydı.

91 yılında son kez Reine Elizabeth yarışmasına katıldım. Derece alamadım. Hemen iki hafta sonra ise Gina Bachauer yarışmasına gittim ve birincilik ödülü olan kuyruklu *Steinway* piyanoyu kazanmak amacıyla başvuran binyüz kişi arasından altıncı oldum. Bunun nedeni ise finalde herkesi, berbat Amerikan Steinway'i üzerinde çalmaya zorladılar çünkü birinciye verilecek olan piyanonun bayiinin reklamı yapılması gerekiyordu. . .

Yarışmanın favorisi olmama, ve hemen hergün gazetelerde en olumlu eleştirileri almama rağmen kesinlikle bu odun gibi piyanoda çalamadım. Benim gibi Avrupa tarzı *Renner* mekaniklerle donatılmış birer inci olan Hamburg Steinway'lerine alışmış olan piyanistler için bu tam bir felâket oldu.

Ama yarışma son derece güzeldi, Reine Elisabeth'den sonra bambaşka bir hava ve keyif içinde geçmekteydi. Örneğin finale kadar beş adet konser piyanosu ve üç adet farklı tabure üzerinde seçme şansı verilmekteydi. Herbir yarışmacı dilediği piyano ile çalabilme şansına sahipti.

Oda müziği bölümü vardı. Lark String Quartett ile Brahms beşliyi¹² çaldık. . . bir provayla! Önceki gün bir saatlik resital vardı ve ertesi gün konçerto çalınacaktı. . .

92'de Türkiye'ye döndük. Burada Sayın Süleyman Demirel'in adımı belirtmeden geçemeyeceğim. Süleyman Bey, küçüklüğümden beri çalışmalarımı izlemekteydi. Babam kendisine mali raporlar sunarken Süleyman Bey'in bana "*komponist*"¹³ olman gerekir" dediğini gayet iyi hatırlamaktayım. Ne kadar ilginç ve etkileyicidir ki, Süleyman Bey, çağdaş besteciliğin müzik için

¹¹A. Schönberg, Drei Klavierstücke op.11

¹²J. Brahms Piyanolu Beşli Fa minör op.34

¹³Almanca besteci anlamında

en önemli nokta olduğunu pekçok müzisyenden daha iyi bilmektedir. . . Süleyman Bey, Türkiye'ye dönüşümde ve yerleşimde son derece önemli ve unutulmaz katkılar sağladı.

Pompidou-Boulez¹⁴ ve Demirel-Okonşar ilişkisi sanki bir anlamda koşutluk göstermektedir. Umarım bu koşutluk ülkemiz için gerekli ve yararlı oluşumlara dönüşebilir. . .

≈

Entellektüel Birikimlerin Oluşması

Entellektüel kimliğinizin şekillenmeye başladığı bu ilk yıllarda sizi etkilediğini düşündüğünüz kaynaklar neler? Edebiyat, resim, teknik ve benzeri konulara karşı da güçlü bir çekim hissediyormuydunuz?

İlk olarak Boulez'in kitapları. Kendimi Boulez'in manevi öğrencisi gibi görüyorum desem abartmış olmam. Messiaen ve kendi stilini anlattığı kitabı¹⁵. Xenakis'in kitabı¹⁶. Tabi Boulez deyince derhal Mallarmé, Rene Char, Kandinski, Klee ortaya çıkıyor.

Bu yaratıcılara olan açılımım Boulez tarafından gerçekleşti. Bu arada Sartre'ı anadilinde okuyabilmenin keyfini de yaşamaktaydım.

≈

Henüz çok erken yaşta olan öğrencilerden disiplinli ve bilinçli bir çalışma talep etmek mümkün değil. Bu daha ziyade ailelerin sorumluluğunda olan bir boyut. Demek ki ailenin de öğrenciyle birlikte yetişmesi, öğrenmesi, bilinçlenmesi gerekiyor. Müziğin öncelikle yüksek bir kültür olayı olduğunun unutulmaması gerek. Kendi ailenizin bu konudaki tutumu sizin bugününüz üzerinde belirleyici bir etken miydi?

Kesinlikle belirleyici oldu. Birincisi babamın bilinçli yaklaşımı: "öncelikle sevdiği işi yapsın nasıl olsa başarılı olur" diyerek önümü açtı. İkincisi gereken tüm malzemeleri (kitap, nota, plak) tedarik edebildiler. Üçüncüsü ise çalışmama büyük önem ve saygı göstermekteydiler. Unutmamak gerekir ki öğrencilik hayatımda günde 10-14 saatlik çalışmalar yapmaktaydım. Aynı

¹⁴Dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Georges Pompidou, büyük besteci Pierre Boulez'in ülkesine geri dönmesini arzulamaktaydı. Boulez, Fransa'ya âdeta "küsmüş" idi ve Darmstadt'da yaşamaktaydı. Centre Culturel G. Pompidou'nun inşa edilmesi ve burada, Boulez'in yönetimine tahsis edilen IRCAM (Müzik-Akustik Araştırmalar Enstitüsü)'nün kurulması bu bağlamda gerçekleştirilmiştir.

¹⁵"*Technique de mon Langage Musical*" Alfonse Leduc, Paris

¹⁶"*Musiques Formelles, Nouveaux Principes Formels de Composition Musicale*" Stock-Musique, Paris 1963

evde yaşayan bir insan için, Lale'ye de sorabilirsiniz, buna dayanabilmek oldukça zor. . .

≈

Alexis Weissenberg

Weissenberg'e gelelim. Bu büyük ustayla çalışma olanağı bulan nadir kişilerden birisiniz. . .

Uzun süredir beni en etkileyen piyanistlerden bir tanesi olarak onunla temas kurmak istemiştim.

Birtakım kayıtlarımdan oluşan, ev yapımı bir kasetimi Weissenberg'in manacerinin adresine gönderdim. Çok zayıf bir olasılık olarak belki bunu Maestro'ya iletir belki de Maestro dinler diye düşünmüştüm.

Aradan aylar geçti, olayı unutmuştum bile ve bir gün bir hanım İsviçre'den telefon etti. Maestro'nun beni *masterclass*'ına davet ettiğini söyledi. Engelberg adında Züriç'in etrafındaki dağlarda bir manastırda olacaktı.

Ancak kurs, kısa bir süre sonra olacaktı ve kurs ücreti son derece düşük olmakla birlikte (1000 CHF) (iki haftalık bir kurs için hiçbir şey değil bir de bizimkilerle kıyaslayın!), uçak ve ikamet masrafları eklenince bu tutarı bu kadar kısa bir sürede (2 haftada) temin etmem olanaksız dedim. Bunun üzerine kursun organizatörü olan hanım, Maestroyla temasa geçti, ertesi gün tekrar aradı ve bana burs verildiğini, Maestro'nun ücret almayacağını söyledi, aynı biçimde ikametim için gene Maestronun kontenjanından, manastır papazları, beni ücretsiz ağırlıyacaktı.

Kaldı 400 dolarlık uçak bileti! Bunu bile bulmam olanaksızdı. Aramadığım yer kalmadı, sonunda bir aile dostumuzdan geri ödemek şartıyla (10 taksit!) parayı elde ettim ve gittim.

≈

Weissenberg nasıl bir pedagog?

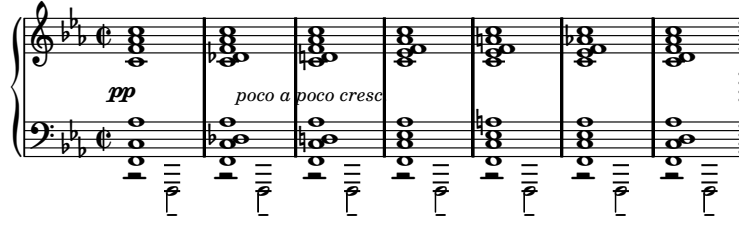
Öncelikle muhteşem bir insan.

Bir kez daha kanıtladı ki büyük sanatçı ancak büyük insandan olur. İnanılmaz bir doğruluk, dürüstlük, zekâ, kültür birikimi var.

Aynı zamanda Machiavelli'ye taş çıkartacak bir stratejist ve analist. Korkunç bir planlamacı ama aynı zamanda iyi bir insan ve şefkatli de.

≈

Bir Weissenberg performansının ayırd edici özellikleri nelerdir?



Şekil 1: S. Rachmaninoff, Piyano Konçertosu N.2 op.18. Kimse bu akorları Alexis Weissenberg gibi çalamıyor...

Yoğunluk, bütünsellik, kontrol ve tını.

İlk notadan son notaya dek tek bir çizginin ve tek bir fikrin akışını görürsünüz. Bu akış tümünden kontrol altındadır. Her ses kendine verilmiş olan tınısal özellik ile ortaya çıkar. Tüm volüm ve tempo ayarlamaları anlatımın içindedir. Hiçbir şey düşünülmeden uygulanmamaktadır.

≈

Rachmaninoff'un İkinci Piyano Konçertosu'nu Karajan'ın yönetiminde kaydettiği yorumu bugüne kadar dinlediklerim arasında en iyi ilk üç arasında. Siz nasıl buluyorsunuz bu kaydı?

Yukarıda söylediğim gibi, tüm bu unsurların bir arada, mükemmel bir biçimde bulunduğu zirve.

İlk akorları bir düşünün¹⁷, buradaki ses dengesinin ne kadar çalışılmış olduğunu Maestro'yu tanımış olanlar anlar. Bunun ne denli muhteşem bir denge ve gerek nefes gerekse kas kontrolü altında gerçekleştirildiğini anlamak için Maestro ile birlikte çalışmış olmak gerekir. Eminim ki bu geçiti yıllarca, sadece bu akorları, çalışmıştır!

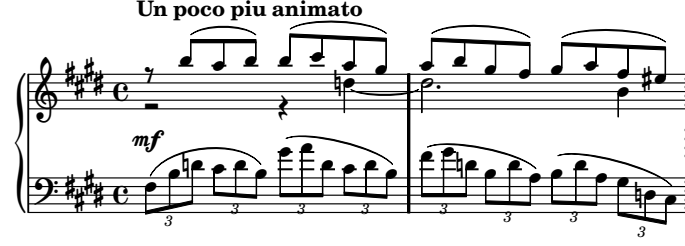
Peki o ikinci bölümdeki anlatıma ne demeli! Genellikle basit ve bayağı bir duygusal sergisi gibi görünen bu ikinci bölüm aslında ne kadar güzel, *naïf* bir bölümmüş öyle değil mi?

Bu nasıl oluyor peki? Çok basit; Maestro, olmayan yerde rubato yapmıyor, olmayan yerde nüans yapmıyor, bölümü gerektiği gibi ve aslında Rachmaninoff'un yazdığı gibi çalışıyor.

O zaman bölüm, tüm bütünselliğiyle muhteşem olarak ortaya çıkıyor. Ya o si minöre geçiş noktası? Hiçbir şey yapmadığı için sadece tınıyı konuşarak nasıl bir soyluluk kazandırıyor geçite.

Aynı şeyi Çaykovski 1. konçertoda da görebiliriz. İkinci bölümdeki Prestissimo ara bölümde sıradan piyanistler gümbür gümbür Prestissimo ve *forte* çalışıyorlar halbuki orası *pp*. "Bu da nereden çıktı" diye düşünüyorsunuz. Kim bunu *pp* yapıyor? Afanassiev ve Weissenberg. İşte o zaman

¹⁷Müzik örneği: Şekil 1



Şekil 2: S. Rachmaninoff, Piyano Konçertosu N.2 op.18 İkinci Bölüm, ölçü 47-48; yalnızca 3'e karşı 2 çalarak ve ritimde hiçbir kaydırma yapmadan, Weissenberg, burada olağanüstü bir etki elde ediyor.

geçitin gerçek güzelliği ortaya çıkıyor ve bölüm içindeki yerini alıyor. Tabii söylemeye gerek var mı: o geçiti **pp** yapmak müthiş bir teknik gerektiriyor.

≈

Piyano Eğitmenliği

Ders Yöntemleri

Bugüne kadar birçok öğrenci yetiştirdiniz. Hatta ülkenin ve dünyanın en ciddi, en saygın pedagogları, sanatçıları tarafından verdiğiniz eğitim bir standart, hatta kriter teşkil ediyor.

Bu alandaki ilk eğitmeninizin tutumu ile kendi tutumunuz arasında bir paralellik var mı?

Paralel değil aynı diyebilirim. Aynen hocalarımın öğrendiklerimi aktarmaktayım. Bu öğrendiklerim ise Liszt'e dayanan Eduardo Del Pueyo ve Vanden Eynden çizgisiyle, eski Rus ekolü özelliklerinin ağır bastığı Weissenberg çizgisinin sentezi olarak tanımlanabilir.

Bir de Arrau ve Cziffra'dan gelen ve Aquiles Delle-Vigne tarafından bana aktarılan ekolün etkilerini de bugün hem kendi çalışımda hem de verdiğim eğitimi oluşturan harmana katmak gerekir.

Şu anki çalışımda ve verdiğim eğitimde, formasyonumun en başında, 2-3 yıl kadar kısa bir sürede, Türkiye'de öğrendiklerimin hiçbir etkisi yoktur. Bu etkileri sanırım 18 yaşım civarlarında zaten tamamen silmiş durumdaydım.

Ders biçimimi şematik bir biçimde sunmak gerekirse şöyle diyebiliriz: ilk olarak öğrenci neyi hazırlamışsa, arada ne yanlışlar olursa olsun, bu hazırladığı parçayı ya da bölümü, olduğu gibi, baştan sona dinlerim. Hocalarım bizim çalışımızda ne gibi yanlışlar duyarlarsa duysunlar kesinlikle öğrencinin çalışımı kesmemekteydiler. İkinci olarak, teknik sorunlara bilimsel ve zihinsel çözümler getirmeyi öğrendim ve uygulamaktayım.

Teknik, bir beyin ve düşünce işidir. Parmakların beyni yoktur ve doğru komutları aldıkları sürece herşeyi yapabilirler. Bu bakımdan, verdiğim eğitimde “neyin nasıl” düşünüleceği konusu çok önemli bir yer tutmaktadır.

≈

Teknik

Bilinçli Teknik Çalışmalar

Sadece öğrenciler değil aynı zamanda profesyonel müzisyenler arasında da sık sık konuşulan bir konu teknik. Tekniğin her yönüyle bilinmesi, çalışılması gerektiği çok açık. Bir icra ancak bu sayede özgür ve rahat bir ifade düzeyi yakalayabilir. Fakat salt tekniğe indirgenmiş bir icranın değeri de tartışmaya açık. Bu bakımdan piyano tekniği icranın neresinde duruyor?

Eduardo Del Pueyo'nun harika bir sözü var: “doğru hareket doğru sesi yaratır”. Teknik demek hareket demektir. Hareket ise sesi yaratır. Sesler de müziği yaratır.

Demek ki herşey, kafada oluşan bir sanatsal vizyonu, doğru hareketleri uygulayarak çalgıya yansıtmak ve ortaya çıkarmak. Doğru hareketleri uygulamak için doğru hareketin ne olduğunun bilinmesi gerekir. Hareketin doğru olması için bunun bir amaca yönelik olması gerekir.

Amaç, beyindeki sanatsal vizyondur. Bu vizyon belirlenmeden herhangi bir hareket yapmak şempanzelerin tuşlarla oynaması gibi olacaktır. Kafadaki sanatsal vizyon ancak kültür ve entellektüalizm ile oluşur. Bu vizyonun seslendirilmesi için gereken doğru hareketlerin bilinmesi ise piyano tekniğinin tam olarak çözümlenmesini gerektirir.

Diyelim ki Boulez'in *İkinci Piyano Sonatı*'ni çalacaksınız, ya da bir Mozart sonat, Chopin 4. Ballad, Rameau'nun Klavsen Parçaları. . . böylesi geniş bir yelpaze içerisinde sanatsal vizyonlar oluşturmak için gerekli olan entelektüel alt yapıyı düşünebiliyormusunuz?

Amaç “güzel” çalmak değil, “doğruyu” çalmaktır. Rastladığım bazı yaklaşımlar beni hayretler içinde bırakıyor. Hoca diyor ki “(burasını) (bu şekilde) çalarsan daha güzel olur”. Ne demek bu?

En sık karşılaştığım yanlışlardan bir tanesi, Chopin'in *4. Ballade*'nda ortaya çıkıyor. Bestecinin belirtmediği bir yerde, “güzel” olsun diye nüans yapılıyor. . . Siz bunu besteciden, Chopin'den daha mı iyi biliyorsunuz?

Eserin formunu düşündünüz mü? Yapıt hakkında, diyelim 20-30 yıllık çalma ve çözümlenmeler deneyimin sonucunda ortaya çıkabilen bir vizyonunuz var mı? Varsa bunun doğru olduğunu nereden biliyorsunuz?

Bunlar mide bulandırıcı yaklaşımlar. Doğru olan güzeldir. En güzel olan doğru olandır. Besteci eserini düşünmüştür. Yorumcunun da aynı biçimde düşünmesi gerekir.

≈

Bestecilik

Besteci ve Toplum

Beethoven, Shostakovich, Boulez ya da Picasso, Mondrian, Buñuel gibi sanatçıların eserleri çarpıcı bir sosyal içeriğe sahip. Hatta bu içerik Guernica'da olduğu gibi eserin sanatsal ve metaforik gücünü arttıran temel unsur oluyor çoğu zaman.

Aynı içerik formu da biçimlendiriyor. Hatta bu yeni form, mesajın işlevini tam anlamıyla yerine getirebilmesi, gerektiği biçimde gerekli yere ulaşabilmesi için ihtiyaç duyulan zemini de teşkil ediyor. Bu anlamda örneğin Beethoven-Goethe ile Picasso-Nazi askeri arasındaki diyaloglara benzer savaşlar saydığım diğer sanatçılar tarafından da veriliyor. Sanatçı, ait olduğu dönemin sosyal sorumluluğunu bütün bu bağlamlar içerisinde ve kendi özgün dili çerçevesinde taşıyor.

Sizin bu konuya yaklaşımınızı merak ediyorum?

Toplumsal kaygı ve sorumluluk sanatçı için son derece önemlidir.

Maurizio Pollini ve Arturo-Benedetti Michelangeli örneklerini anımsayalım. Fabrika konserleri, Nazilere karşı savaş pilotluğu. . .

Iannis Xenakis'i düşünelim, anti-faşist gösteri, yüzüne patlayan bomba, bir gözün kaybı ve ömür boyu (özellikle ameliyat ettirmeden) kendi deyimiyle "bir madalya gibi" taşıdığı yara izi. . .

Ancak burada önemli bir nüans var. Toplumsallık demek halkın birtakım sömürüye açık olan zaafını kullanmak demek değildir.

Başka bir deyişle, toplumsalcılık bir sanatçı için *detone devrimci türküler* söylemek değildir. Pollini'nin işçi hareketlerine katılarak, kapatılacak olan bir fabrika eyliminde yaptıklarını hatırlayalım: o ünlü konserinde Beethoven ve Nono çalmıştı! Benzer biçimde Xenakis "devrimci türküler" besteledi!

≈

İkinci Viyana Ekolü¹⁸ ve Bestecinin Toplumdaki Yeri

Schoenberg ve İkinci Viyana Okulu takipçilerinin yaptığı devrim bu açıdan ne tür bir sosyal sorumluluk ifade ediyor?

Schönberg ve İkinci Viyana ekolü herşeyden önce müzikal devrimlerin en önemli yasası olan “gelenek içinde devrim” olgusuyla önemlidir.

Bu besteciler aslında yeniledikleri geleneği en iyi bilen, havaya uçurdularını tonalite kavramını en iyi çözümlemiş bestecilerdir. Schönberg’in Brahms analizlerine bakmak yeterlidir. Aynı zamanda müzik ile bilimsel buluşların paralelliği de en belirleyici olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Logaritmaların bulunuşuyla Tam Tampere akort sisteminin yaratılması¹⁹ nasıl bir tarihsel yakınlık gösteriyorsa, Einstein’ın görecelik teorisiyle, müzikte *serialism*’in ortaya çıkması aynı şekilde çağdaştır. Hatta kısıtlı görecelik teorisiyle Schönberg’in yalnızca ses yüksekliklerine uygulanan “kısıtlı” diziselciliği ve genişletilmiş görecelik kuramıyla birlikte “genişletilmiş diziselcilik”²⁰ kısmen Webern ve tam olarak Boulez, Stockhausen ve Berio tarafından uygulamaya konulan kuramın gelişmesi de, gene rastlantı olamayacak kadar yakın bir çağdaşlık göstermektedir.

Demek oluyor ki, bilimsel ilerlemeler nasıl insanın beyninin düşünce sistemini değiştiriyorsa, gene insan beyninin düşünce sisteminin önemli bir parçası olan bestecilik alanına da aynen yansıyor. Nasıl Prokofieff ve Şostakoviç Rus Devrimi dışında düşünülemezse aynı şekilde Beethoven de Fransız Devrimi dışında düşünülemez.

Kilise ve Saray ortamından, Fransız Devrimiyle dışarı çıkan müzik sanatında oluşan değişimleri bir düşünün. Klavsen ve Klavikord gibi çalgılar daha geniş konser salonlarında, yavaş yavaş halka açılan konserlerde yeteri kadar volüm verememekteydiler. Bunların yerine yüksek volüm verebilen ve geniş salonlara yönelik kuyruklu piyano ortaya çıktı ve gelişti. Hatta bir Chopin piyanosuyla günümüzün kuyruklu konser piyanosunu kıyasladığımızda volüm yükselmesini ve buna bağlı olarak çalgıcının tekniğinde oluşan değişimleri açıkça görürsünüz.

Çalgıların yanı sıra müzik notasyonu da değişime uğradı. Kapalı Saray ve Kilise çevrelerinde usta-cırak sözlü iletişiminin ve “zaten bilindiği kabul edilen”, çünkü günlük yaşamın içinde olan “geleneksel” ve “idiomatik” tempo, stil, süsleme gibi bilgiler, artık sözlü gelenekten kaybolmaktaydı, çünkü saray geleneğinin dışarısından gelenlere (halka) yönelik müzik okulları Fransız Devrimiyle etkin olmaya başlamıştı.

Bu durumda müzik notasyonunun da artık belirgin olması gerekiyordu. Çünkü daha önceden gelenek yoluyla bilinen kavramlar, örneğin süslemelerin

¹⁸ Alban Berg, Arnold Schönberg ve Anton Webern’in 1920’li yıllarda Viyana’da “atonal” ve “dizisel” (serial) müzik kuramlarıyla oluşturdukları devrimsel hareket.

¹⁹ 1620 civarında Andreas Werckmeister tarafından kurulan ve günümüzde kullanılan tam (eşit) aralıklı akort sistemi

²⁰ *integral serialism*

yerleşimi ve uygulanması, artık unutulmuştu. Bunları notaya açıkça yazma gereği ortaya çıktı. Bu dönüşümü Beethoven'da açıkça izleyebilirsiniz.

Söylemek istediğim, çalgılar, stiller ve müzikteki herşey toplumsal ve bilimsel ilerlemelerle koşutluk göstermektedir.

≈

Sanayi devriminin ve bugünün Avrupası'nın temelleri ile Amerikan ideolojisinin dünyaya yayılan dalgaları bireyi 50'li yıllardan daha atomize bir yaşam alanına, düşünce ve üretim dünyasına itiyor. Bugün ve o yıllar arasındaki gördüğünüz temel fark nerede kaynak alıyor?

Günümüzün müzik dilinin temellerinin atıldığı 50 yıl öncesine²¹ bugünden bakıldığında ilk olarak, pekçok devrim anlarında yaşanan aşırılıklar göze çarpmaktadır.

Bunların arasında Boulez'in tanımlarındaki "önceki sistem (tonalite) tarafından anlam yüklenmiş akorların²² kesinlikle yeni müzik dilinde yer alması gerekir" kavramıdır. Kanımca serializmin kuruluş zamanları, kromatik bütünleştirme (12 sesin herbirinin sunulmadan bir tanesinin yenilenmesi) ilkesine aşırı bağlılık göstermektedir.

Bu, kuşkusuz o dönemlerde gerekliydi çünkü tonalite ve çeşitli modal akımlar ile bağların tam ve net biçimde kesilmesi gerekmektedir.

Günümüzde ise tonal armoniyle olan bu bağlar o kadar tarih öncesine düşmüştür ki, pekâlâ, dizisel bir yapıtın içinde, tonal armoni kurallarında tanımlanmış akorlar da yer alabilir. Artık bu akorlar, eğer iyi bir bestecinin elinde işleniyorsa, yapıtın tutarlılığına zarar vermeyebilir. Çünkü artık bu "tanımlanmış" akorlar kendi öz sistemlerinden kopmuştur ve sadece bir "renk" görünümünde yapıt içinde, bestecinin isteğine bağlı olarak yer alabilirler.

Kısacası günümüzün bestecisi diziselciliğin katı ilkelerine eskisi gibi bağlı olmak zorunda değildir. Katı diziselciliğin getirdiği kazanımları iyi bilen bir besteci artık polemik davranmak yerine yapıtının öz mantığının gerektirdiği gibi davranabilir.

Zaten Boulez'in 50'li yıllarda yazdıklarıyla 2000'li yıllarda yazdıklarını kıyaslarsanız²³ farkı görürsünüz. Ancak buradaki en önemli nokta, bu söylediklerim asla ve asla bir geriye dönüş ya da yapılan yanlışları düzeltme çabası gibi düşünülmemelidir.

Müzikte geriye dönüş diye bir şey yoktur. Birtakım yosun beyinliler, diziselciliğin bu öz-eleştirisini ve çağdaşlaşmasını, zaten beyinleri bu gelişmiş

²¹Boulez ve Darmstadt ekolü, bütünsel diziselcilik, Berio, Nono ve Stockhausen, Messiaen ve Paris Konservatuvarı

²²Tam beşli majör ve minör, dominant vs. . .

²³*Penser la Musique Aujourd'hui* Denoël&Gonthier, Paris 1963 ve *Leçons de Musique* Editeur C. Bourgois, Paris 2005

yöntemleri hiçbir zaman anlamamış olduğu için, “aman ne güzel hatalarımı anladılar” diye düşünebilir. Bu bir geriye dönüş değildir, devrim aşamasından yerleşik sisteme geçiş aşamasıdır.

≈

Modernizm. . .

Stravinsky'nin çok haklı bulduğum “çağdaş müzik yazarları her şeyi modernizm gibi gerçekte var olmayan bir kritere göre değerlendirmeyi iş edinmişlerdir” sözü geliyor aklıma. Bu sözün tutarlılığını görmek için halen en çok dinlenen besteciler arasında Beethoven'ın bulunmasına bakmak bile yeterli olabilir.

Öte yandan Boulez ya da Lutoslawski de bu “en çok satılan”lar arasında. “Modern olan kendi zamanının temsilcisi olandır” diyor Stravinsky. Bence de bu temsili nasıl yaptığınız önemli değil. Kullanılan dil de önemli değildir.

Önemli olan zamanın sorunsalını konu edinmektir. Modern olan o zamana ait olandır. Bu sorunsal yüzlerce kuşun çıkarttığı sese de, toplama kamplarında yakılmayı beklemeye de dayanabilir.

Eğer biz bugün Beethoven'ın derdini halen paylaşıyorsak, Beethoven halen en çok dinlenen bestecilerden biriye, bu onun değil bizim sorunumuzdur.

Bence bu içrek de olsa aslen Batı kültürünün ve onu devşirme bir kültür olarak benimseme çabasında olan bizlerin ilerlemek bir yana tam tersine yerinde saydığının önemli bir göstergesidir.

Bütün bu bağlamlarda sizin için bugünün sorunsalları neler olabilir?

Öylesine ilginç bir olguya değindiniz ki bunun için sizi kutlarım.

İki örneği masaya yatırırsak üzerinde irdelemeler yapabiliriz. Bir tanesi Gorecki'nin 3. *Senfoni*'si diğeri, (her ne kadar pekçok eser bu bağlamda örnek oluşturabilirse dahi, benzer ortamda kalmak için bunu seçiyorum) Penderecki'nin Hiroshima'sı²⁴.

Her iki eserde son derece farklı diller ve çok farklı anlatımlar görüyoruz. Gorecki son derece diatonik ama her nedense “tonal” diyemeyeceğim bir stil, Penderecki ise son derece “tımsal” adeta “sonic” diyebileceğimiz bir stil. Her iki yapıt birbirlerine hem tarihsel hem de coğrafi bakımdan çok yakınlar ama stil bakımından son derece uzak gibi görünüyorlar.

Şimdi bu yapıtlardan daha (sözümüne “tonal”) uyumlu bir tımsal sistemi benimsemiş olan Gorecki'nin senfonisi acaba “modern” değil mi? Diğeri daha mı modern? Bence Gorecki de Penderecki kadar modern.

²⁴Krzysztof Penderecki *Threnody for the Victims of Hiroshima*

Bunun yanı sıra bizdeki halk ile bütünleşmeyi amaçlayan hem modern olup hem de “sevilmek” isteyen birtakım bestecilerimizin yaptıkları ise içi boş kalıplar. Aynı biçimde diğer ülkelerde de birtakım modern kalıpları taklit ederek, kağıt üzerinde ilginç gibi görünen, ancak hiç bir ilginçliği olmayan pekçok isimsiz bestecinin yaptıkları var.

Peki bu farkı nerede bulabiliriz, bunu yakalayıp, kelebek avcısı gibi bu numuneyi panomuza iğneleyip çözümlenebilir miyiz? Biz de bu yanlışlara düşmeyelim diye. . .

Belki de olabilir! Bunun için yorumculuğu ele alalım. “Güzel çalmak” ne demektir? Eğer güzel çalmayı hedef edinirsek işte bu yukarıda söz ettiğimiz yanlışla düşeriz, çünkü “güzel çalma” arzusu, yani etkili olmak, dinleyenlere kendini beğendirmek arzusu, bizi *doğru olmayan* şeyler yapmaya götürür.

Diyelim ki besteci bütün bir sayfa boyunca *pp* yazmış ya da *ff* yazmış, başka hiçbir dinamik yok. Şimdi eğer biz bu geçiti “ilgi çekici olsun, dinleyenler sıkılmasın” diye değiştirirsek, buraya dinamikler eklersek, işte bu yukarıda değinmiş olduğumuz yanlışla düşmüş oluruz.

Buradaki anahtar sözcük sanatın “doğruyu” hedeflemesidir. Neden Gorecki’nin düz, kanonik, adetâ diatonik solfej dersi gibi olan 3. Senfonisi hem modern, hem güzel, hem kalıcı, hem de etkileyici bir eser?

Aynen Penderecki’nin Hiroshima’sı kadar, neredeyse “devrimci” bir eser? Neden Gorecki’nin Senfonisi, “güzel olsun, halk beğensin, fazla zor olmasın, fazla uyumsuz olmasın” diye düşünerek buna benzer bir şeyler yazmaya çalışan 3. sınıf bir bestecinin yazdığından daha üstün?

Neden Penderecki’nin Hiroshima’sı “aman devrimci olsun, modern olsun, uyumsuz olsun, şaşırtıcı ve çarpıcı olsun” diye buna benzer bir şeyler yazan 3. sınıf bir bestecinin yazdığından daha üstün?

Çünkü bunlar, Penderecki ve Gorecki, 3. sınıf besteciler değiller! Çünkü onlar müziklerinde samimiler, çünkü amaçları “modern” olmak ya da “uyumlu ve güzel olmak” değil. Çünkü onlar, geniş bir entellektüel birikim ile yüzde yüz saf bir dürüstlük içinde eser yaratmışlar da ondan!

≈

Kendi Eserleriniz

Eserlerinizi kendi iç mantığı, tutarlılığı olan mimari hatta mühendislik ürünü çalışan yapılar olarak görüyorsunuz. Peki bu eserler çalışmaya başladıklarında bir amaçları oluyor mu?

Amaç şu şekilde özetlenebilir: bestecinin yarattığı sentetik dünyada, ki buna bir “hipotez” ya da “teorem” diyebilirsiniz, oluşan kurgusal eylemlerin kendi içinde bir mantık ile sonuçlarına ulaşması. Başka bir deyişle, besteci, bir “teorem” ortaya atıyor. Bu “teorem” belirli derecede ilginç, daha önce düşünülmemiş olabilir ya da daha önce çözüme ulaşmış bir bilinen “teorem” olabilir.



Şekil 3: M. Okonşar *Kyoto Tapınakları* Piyano İçin Üç Parça, N.2; *Tetsugaku no michi* (“Felsefe Yürüyüşü”); Kyoto’nun Tapınaklar bölgesinde, Zen tapınakları arasında bir gezinti ve yürüyüş güzergâhına verilen isim

Bu ilk seçenek daha çok “devrimci” (*avant-garde*) nitelikte bestelerde ortaya çıkmıştır, ikinci özellik ise gelenek sürdürücü bestecilerde görülür.

Bestenin değeri bakımından “teoremin” mutlaka devrimci nitelikte olması gerekmez. Örneğin Bach, Brahms gibi besteciler, hattâ Stravinski ve Bartok gibileri daha önce sunulmuş ve çeşitli çözümlere ulaştırılmış “teoremlere” farklı ve ilginç çözümler getirmişlerdir.

Devrimci olanlar ise tümenden bilinmeyen bir teorem ortaya koyup buna çözüm getirmeye çalışmışlardır.

Bestenin önemi birinci ya da ikinci türden olması yönünde belirlenmez, belirleyici olan özellik “teoremin” ne denli ilginç bir *yöntemle* ve ne derece *inandırıcı* bir biçimde “kanıtlandığıdır”.

Teoremi “kanıtlayan” beste eğer “kanıt” son derece parlak, özgün ve duruysa, dinleyende büyük bir “haz” yaratır. Eğer “teorem” zaten çok iyi bilinen, defalarca en parlak şekillerde kanıtlanmış bir “teorem” ise ve bestecinin getirdiği “yeni” kanıt aslında daha önceden bilinen yöntemlerin yeni adlar altında bir uygulamasıysa, o zaman, eser fiyaskodur. Teorem yeni olabilir ama kanıt zayıftır, sonuç gene fiyaskodur. Teorem eskidir ama parlak yeni kanıtlar ortaya çıkarılır, sonuç başarılıdır.

≈

Eserlerinizin bir iletişim aracı olarak rolü var mı?

Yok.

≈

“Kendimi Tanrının eli gibi hissediyorum” ya da “Tanrı benim üzerimden konuşuyor” gibi sözler sizin için ne ifade ediyor?

Acil olarak bir psikiyatru çağırarak gerektğini. . .

≈

Konser Piyanişliđi

Piyano Tekniği ve Yapıtlar

Schubert Son iki Piyano Sonatı Üzerine²⁵

Schubert’in son iki sonatına yaklaşımınızdaki değişiklikler neler oldu?

Bölümlerin içerisindeki bütünsellik zaten daha ilk aşamalarında ortaya koymuş olduğum bir özelliktir. Ancak 2. bölümün bütünselliği ve 3. bölümün eserin tümüne olan entegrasyonunda ciddi ilerlemeler gösterdiğime tanık oldum.

İkinci bölümün, birinci bölümün kodasından sonraki geliş ve bölümlerin bağlantısı Sib majör’den Do# minör tınıya geçiş, birinci bölümün son akoruyla ikinci bölümün ilk akorunun klavyedeki yerleşimlerinin önemi, son zamanlarda ortaya çıkardığım özellikler arasındadır diyebilirim.

Bu ve benzeri sorularda, ilgili tüm müzik örnekleri metin içerisinde verilecektir.

Gene ikinci bölümün **B** temasının **A** temasına olan ilişkisi. **A** temasındaki kompakt yazının yerine gelen, önce tekrarlayan notalardan oluşan ve sonra arpejli bir eşliğe dönüşen figür ve bunun yarattığı anlatım yumuşaması.

A’nın yeniden sunumundaki Do# majöre olan geçişi ise (koda bölümü), tüm derinliğiyle daha yeni (yaklaşık 15 yıl sonra) anlamaya ve doğru hissetmeye başladığımı söyleyebilirim.

Üçüncü bölümün “décharné” (etlerinden ayrılmış-sıyrılmış iskeletler için kullanılır) gerçeğini de yeni tam olarak kavrayabildim kanısındayım.

≈

²⁵D959 La Majör ve D960 Sib Majör Sonatlar

Son sonat özellikle en kişisel olanı. Winterreise şarkı dizisiyle birçok ortak noktası var. En önemlisi de bestecinin her iki eserde de kendisini kayıp bir ruh olarak görmesi. Bütün bir ömrünün özetini yapıyor. Sizin için bu eserin anlamı nedir?

İlk olarak birinci bölümün temel tempo yönergesini ele almak gerek: “Molto Moderato”...



Şekil 4: F. Schubert, Piyano Sonatı Sib Majör D960

Beni yaklaşık 20 yıldır meşgul eden ve üzerinde tam bir saplantı yaptığım, eşine başka hiçbir yerde rastlamadığım bir yönerge bu *Molto Moderato*!

Şimdi düşünelim; *Moderato*: ılımlı, mutedil, ölçülü, aşırılığa kaçmayan ve *molto*: çok demek. “Çok ılımlı”. Ne demek “çok ılımlı”?

Hocalarım bana her zaman bir başlık yönergesinin tüm bölüme, hatta tüm esere ve eserin tüm diğer unsurlarına; dinamiklere²⁶, agojiklere²⁷ ve ifadeye yansıdığını söylemişlerdir.

Bu bakımdan “çok ılımlı” (*Molto Moderato*) deyimini ele alırsak; ilk olarak tempoda aşırıktan kaçınmak gerekir. Buna göre 1. bölüm, yavaş değil, hızlı değil tam olarak “orta karar” olmalıdır. Tempoyu “ılımlı” kılan bir dinginlik bulmak gerekir.

Temponun akışı o şekilde ayarlanmalıdır ki tam bir “son derece dingin ve huzurlu bir akış” oluşmalıdır. Agojikler bakımından ise, “çok ılımlı” olabilmek için, tempo ve ritimden, müzikal amaçla oluşabilecek “kaymaların” hemen hemen hiç olmaması gerekir, tempoda son derece tutarlı ve ılımlı bir biçimde müziğin akışı sağlanmalıdır.

Dinamiklere gelince, burada da ılımlılık yansıtılmalıdır, ancak gelişmenin zirvesine yönelen ve $Re \Rightarrow Re\flat \rightarrow Do \Rightarrow Do\sharp$ biçimindeki o olağanüstü salınımın üzerinde dalgalanan melodiye varmadan önceki *f* ve bunu izleyen art arda *crescendo*’lar bu ılımlılık yüzünden bastırılmamalıdır.

Bu konu beni oldukça uzun bir süre düşündürmüştür. Acaba bu ard arda gelen *crescendo*’lar, “Molto Moderato” genel tempo ve karakter yönergesi yüzünden biraz ölçülü mü tutulmalıdır? Sonuçta bunun böyle olmaması gerektiği ve ard arda gelen *crescendo*’lara tam haklarını vermek gerektiğini düşünmekteyim.

²⁶ *Nuances* Dilimizde, genellikle yanlış olarak “nüanslar” şeklinde ifade edilmektedir.

²⁷ *Agogique* Normal tempo’dan kaymalar, “rubato”lar



Şekil 5: F. Schubert, Sonat Si♭ Majör, birinci bölümün zirvesine götüren art arda gelen *crescendo*'lar

İkinci bölümün tonalitesini ve birinci bölüme bağlanışına değindik. İkinci bölümde “Hymn”²⁸ tarzında bir genel ifadenin hakim olduğu kamsındayım.

Bu bölümde, özellikle **B** kısmında, tekrarlanan notalardan oluşan sol el çizgisi ve bunun arpejli eşliğe dönüşümü, tüm sonatın can alıcı noktalarındandır. Birinci bölümdeki “kabulleniş” ve Vanden Eynden’in deyimiyle “duyguların ötesindeki duyarlılık” burada en derin ve içsel bir anlatıma dönüşür.

Bölümün majör sonlanması, özellikle Do♯ majöre ani modülasyon gene en anlam yüklü noktalardan biridir. Bunlar üzerine yıllarca düşünmeniz, modülasyonu kemik iliklerinize kadar hissetmeniz gerekir.

Scherzo, daha önce değindiğim gibi, “macabre” yani ölümcül bir ifade içerir, buna en yakın ifadeyi *iskelet dansları* gibi diyerek anlatabilirim.

Bölüm sevimli gibi görünmektedir ama aslında korkuçtur. Aynı biçimde senkoplu minör Trio da, ürkütücü bir havadadır. Ve bu bizi eserin tümünü “açıklayacak” olan ve felsefesini ortaya çıkaracak olan son bölüme getiriyor.

Bu son bölümdeki Sol oktav tınısının anlamını en doğru bir biçimde sevgili eşim Lale açıklamıştır: bu ses, sürekli olarak varlığını hatırlatan (*fp* vurgulu) korkunç bir kadercilik (“fatalité”) ifade eder. Bu son derece açıktır. Tema, bunun üzerine Do minör etrafında kararsızca dolaşır ve Si♭ majörde neredeyse “neşeli” biçimde sonlanır ki hemen ardından gene Sol oktavı acımasızca anlatımı böler.

Bu o kadar saplantılı (“obsessionel”) bir tınıdır ki tüm sonatın anlamını burada aramak gerekir.

Kanımcıca tüm sonatın felsefesinin çözüm noktası ise, kodadan hemen önceki, Sol⇒Sol♭ → Fa (eksik yedili) ve Fa (Si♭ Majör) dominant oluşu-

²⁸koral, marş

mundadır.



Şekil 6: III. Bölüm, Prestissimo koda'ya varmadan önceki, âdeta “acımasız” Sol oktavının, “zorla” Fa'ya dönüştürüldüğü an. . .

Burada net bir biçimde Aydınlanma Çağı'nın felsefesini görmekteyiz. İnsan iradesinin kadere karşı başkaldırışı. Schubert, âdeta Sol oktavını zorla “bükerek” solb üzerinden Fa'ya getirip, bunun üzerinde Koda'yı “patlatarak” kesinlikle “Kaderi Yendiğini” ve insan iradesinin üstün gücünü göstermektedir. Aslında bu sonatın son bölümünün o ilginç kodasının açıklaması budur.

Tam bir Aydınlanma Çağı felsefesi, kökünde insan olan ve insan iradesinin “kör kader” üzerindeki üstünlüğünün kanıtıdır bu *Prestissimo* koda.

≈

Konser Programlarının Oluşturulması

*2007-8 sezonu boyunca 25. Sanat Yılı Turnesi devam edecek.
Turnenin devamında özellikle beklediğiniz konserler var mı?*

Schubert programının ardından, “Çağımıza Yön Verenler” adıyla hazırladığım bir resital programı bana epeyce heyecan vermektedir.

Bu resital, uzun bir süredir yapmayı tasarladığım Berg, Schönberg ve Webern'in tüm piyano eserlerinin yanı sıra, Stravinski'nin *Petruchka*'sını ve daha sonra bunlara eklemeye karar verdiğim Berio'nun *Sequenza*²⁹'sını ve Stockhausen'in 9. Piyano Parçasını³⁰ da içermektedir.

Bu program aracılığıyla vermek istediğim mesaj açıktır. “İşte çağımızın müziğine yön verenler bunlardır ve burada yer alan tüm eserler insalığa büyük kazanımlar getirmiştir.”

≈

²⁹Lucian Berio, *Sequenza N.4*

³⁰Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke N.9*

Programa yeni eserler ekleniyor. Kariyerinizin başlarında korkarak ya da çekinerek yaklaştığınızı söylediğiniz Petruchka da var bunlar arasında. Niçin onu seçtiniz?

Petrouchka benim için her zaman bir büyük iddia (*challenge*) olmuştur.

Yeryüzünde iki tür piyanist vardır: *Petrouchka* çalanlar ve çalamayanlar. Piyanistik bir zirve olmasının yanı sıra, piyanistik virtüozitenin bu denli akıllıca ve yerinde kullanıldığı başka eser yoktur.

Weissenberg'in dediği gibi hem aşırı zor hem de tamamen piyanistik. Bu şekilde piyanistik olması, bestecinin çalgıyı ve çalgıyı ne kadar iyi bildiğini ve çözümlendiği ortaya koymaktadır. Stravinski burada inanılmaz bir çalgısal dehâ ortaya koymaktadır.

Hiçbir zaman “zor olsun” diye yada “gösteriş için” zorluklar koymamıştır. Burada müzik, son derece yüklü olmakla birlikte, hiçbir zaman gereksiz ve “boş yere” yüklü değildir.

≈

Müzik kültürünün yüksek mimarî örneklerinden birinin, aynı zamanda, bu sanatın hususî ayrıntılarından haberdar olmayan dinleyiciler için de çekici, ilginç, hatta giderek aranır olması, sanatın Olympos'unda otururken de pekâlâ halka ulaşır onu avucunun içinde tutabilmenin mümkün olduğunu gösteriyor. Bunu neye bağlıyorsunuz?

Nasıl büyük bir yorumcu Schönberg çalarak da kendisini dinletebilirse, büyük bir besteci de, en yüksek mimarî yapıları oluştururken, haberdar olmayan dinleyicilerin de dikkatini elinde tutabilir.

Bu bir başarı örneğidir. Daha doğru bir deyişle halkın “nabzına göre şerbet” şeklinde beste yapmak ne kadar aşağılık bir uğraş ise yüksek hedefli bir bestenin, iyi niyetli ama fazla bilgili olmayan dinleyiciye ulaşabilecek bir yaratı olduğu kesindir.

≈

Aynı şekilde Gould veya Pollini'nin kendilerinden beklendiği gibi Bach ya da Chopin çalmak yerine Berg, Webern veya Schönberg çalması da dinleyicinin hoşuna gidiyor. Bunu bir ses salatası olarak değil, anlamlı parçaların oluşturduğu dizgelerin meydana getirdiği bütünler olarak dinleyip, anlayıp anlamlandırabiliyorlar.

Bunu “Batılı dinleyicinin yüksek entelektüel kapasitesi vardır, Doğulu dinleyicinin yoktur” gibi kolaylıkla kurulabilen cümlelerle açıklama eğiliminin ihtiraslı komplekslerden kaynaklandığına inanıyorum.

“Dinleyici anlayabildiği şeyi sever” ilkesi müzik tarihinin o iyi bildiğimiz son 400 yılına damgasını vuruyor ve biz halen o son 50 yıllık dilimin içerisindeyiz.

Demek ki ortaya yeni bir denklem çıkıyor: Anlam katmanlarının sayısı ve derinliği her nasıl olursa olsun, anlaşılabilir unsurlar içerdiği sürece bir anlatının mesajını iletebilmesi için ön koşul olarak anlatıcının yetkin ve makul bir anlatımda bulunması denklemi.

Müzik bir dil ise besteciler özgün diyalektler konuşan bireylerdir, esas olan diyalektin arasında gizlenen iletiyi arayıp bularak onu ulaştırabilmektir.

Bunun mantığı bir kez çözüldü mü her eserde uygulanabilir rasyonel bir bilgi elde edilir. Gould buna Barok çalarak, Pollini ise romantik müzik geleneğini anlayıp çözümleyerek ulaşıyor.

Elde edilen bilgiyi Schönberg çalarken de kullanıyorlar. Ve sonuç: ta ta!, herkes Schönberg anlıyor. Çünkü 400 yıllık mekanizma aynı şekilde çalışıyor. Bu, en yalın haliyle, insan beyninin işleyişine, veri işleme yöntemlerine göre ilk çağlardan bu yana değişmeyen bir mekanizma.

Siz bütün bunları nasıl yorumluyorsunuz?

Pollini bu söylediğiniz türe en değerli biçimde karşılık veren ve bu yüzden de sonsuz saygı gösterdiğim bir sanatçı.

Müziğin bir bütün olduğunu ve sözde “uzman”lara karşı tepki duyma konusunda ve böyle şeylere inanmamak gerektiği konusunda tüm hocalarım; Vanden-Eynden, Weissenberg ve Delle-Vigne hem fikirdiler.

Bach’tan günümüze olan çizgi her ne kadar biraz bulanık görünmekteyse de bu olgu, yani müziğin devamlılığı, bunun bir gelenek olarak evrim gösterek süregeldiği gerçeği hiçbir biçimde yadsınamaz.

Sözde “uzman”lar, o çok iyi bilinen “Barok Müzik Uzmanları” ya da “Çağdaş Müzik Uzmanları”nı kastediyorum, bu gerçek ile bağdaşmayarak bir tür samimiyetsizlik ifade etmektedirler.

Ne demek “Barok Uzmanı” ya da “Çağdaş Müzik Uzmanı”? Debussy’yi bilmeden Boulez mi çalacağız, ya da Beethoven’i bilmeden Bach mı çalacağız? Çalsanız bile bu ne kadar kısır ve verimsiz bir şey olur.

≈

Yeni programda Schoenberg, Berg ve Webern’in bütün piyano eserlerini çalma fikri nasıl oluştu?

Schönberg ilk göz ağrımdır diyebilirim. Kanımca en büyük üç ya da beş besteciden bir tanesidir ve bu tüm müzik tarihi için geçerlidir.

Schönberg ile 17 yaşlarımda, op.11³¹ ile tanıştım.

Bu noktada çok iyi anımsıyorum, hocam Vanden-Eynden'in, Schönberg'in müziğinin Alman Romantizminin ne biçimde bir uzantısı olduğunu o kadar iyi açıklamıştı ki, eser hakkında hiçbir soru işareti olmadan bunu çalışmaya koyuldum. Brahms ve Schumann geleneğinin özellikle bu eserde nasıl ortaya çıktığını ve bu "çılgın romantizm" in ne demek olduğunu çok iyi anlatmıştı.

Zaten bu zamana gelinceye kadar Schumann ve Brahms'tan epeyce önemli eserler çalışmıştık. Alman Romantizmini iliklerimde hissediyordum. Bundan sonra, mezuniyetim için konçerto olarak op.42'yi seçme nedenim de Schönberg aşkımdır diyebilirim³². Bence Schönberg romantizmin zirvesidir.

Diğer piyano yapıtlarını çalıştım ama henüz hepsini seslendirmedim. Bu arada Berg sonatı³³ da epey çok konserde seslendirdim. Webern op.27³⁴ ise gene çalıştığım fakat henüz seslendirmediğim ve âdeta bayıldığım, "taptığım" bir yapıt.

Aslında tüm Berg, Schönberg ve Webern piyano eserleri ilk olarak bir CD projesi olarak kafamda oluştu ama bugüne dek bu projeyi gerçekleştirmedim. Şimdi bunu bir resital programı olarak, gene son derece önemli bulduğum ve müziğin evriminde çok önemli yer tuttuğuna inandığım diğer iki eserle birlikte bir resital programı olarak sunmak istiyorum.

Bu bağlamda, yukarıda saydığım eserlere Berio (*Sequenza N.4*) ve Stockhausen (*Klavierstück N.9*) eklemeyi tasarladım.

Resital programı aynen bir menü gibi tasarlanmalıdır. Mutlaka bir anlam bütünlüğü göstermelidir. Eserlerin bir diğerinin arkasına "yakışması" yeterli değildir, eserlerin bir anlam bütünlüğü içerisinde art arda gelmesi gerekmektedir.

Sonuçta bir "yorum", bir düşünce, bir fikir vermelidir. Çalanın dünya görüşünü ve müzik kavramını gösteren, "ben burada, bu eserler ile, bunu söylemek istiyorum" gibi bir düşünce olmalıdır.

İşte bu nedenlerden dolayı, Schubert son iki sonat programını müteakiben, "Çağımıza Yön Verenler: Berg, Schönberg, Berio, Stockhausen, Stravinski" programı ortaya çıkmıştır.

≈

Programı oluştururken özellikle gözettığınız kriterler var mıydı?

Programa giren her bir eser mutlaka günümüz müzik diline ciddi ve önemli bir katkı getirmiş olacaktır. Ancak tabii bu kriter ile onlarca program yapılabilir. Berg, Schönberg ve Webern hiç kuşkusuz bu programın temel direkleri olacaktır. Ancak Berio ve Stockhausen'i epey bir düşünce sürecinin sonunda seçtim.

³¹A. Schönberg, *Drei Klavierstücke op.11*

³²A. Schönberg'in tek piyano ve orkestra için konçertosu

³³A. Berg *Sonate Si Minör op.1*

³⁴A. Webern *Variationen für Klavier op.27*

Berio *Sequenza N.4* (solo piyano için) *Sequenza* dizisinin, kanımca en önemli eserlerindedir. Burada piyano yazısı ve dili son derece ileri ve yeni unsurlar barındırmaktadır.

Burada dizisel yöntemlerin işlenmesinde, Viyana Ekolünden sonra oldukça “genişletilmiş” birtakım yordamlar görmekteyiz.

Dizi, önceki geleneksel uygulamalarda sıkça görünen “tema” ya da “süper-tema” görünümünden kesinlikle kurtulmuştur. Dizinin buradaki, ve çağına göre son derece ileri olan kullanımını, uygulaması, müzikal malzemenin üretildiği bir “genetik” kod gibidir. Yüzeysel bakımdan dizi burada yokmuş gibi görünmekte, halbuki, derinlerde, tüm müzikal malzeme, temel dizilerin oluşturduğu bir *genetic pool*’dan (genetik havuzdan) ortaya çıkarılmaktadır.

Bu işlemler, piyanonun üçüncü pedalının ve rezonans efektlerinin ustaca kullanılması ve zamansal unsurların muhteşem biçimde ele alınışıyla hayran olunacak bir anlatım oluşturmaktadır.

Stockhausen *Klavierstück N.9* da yukarıda açıkladıklarına benzer bir anlatım göstermektedir. Açılıştaki, 139 kez tekrarlanan akor ve parçanın tüm malzemesinin buradan üretilmesi gene, katı ve kalıpsal diziselciliğin³⁵ genişletilerek açılmasıyla ne gibi anlatımsal özelliklerin oluşabileceğini göstermektedir.

Boulez’in bu konser programında bulunmaması şaşırtıcı gelebilir. Yukarıda saydığım eserlerle yaklaşık aynı dönemlerde Boulez de benzer arayışlar içindeydi, özellikle *Üçüncü Piyano Sonatı*yla çok yönlü form konusunda ciddi bir adım atmıştır ve dizisel çalışmaları da yukarıda açıkladığım örneklerle oldukça yakındır ve onlar kadar gelişmiştir diyebiliriz.

Ancak, Boulez’e kıyasla, Fransız bestecinin 2. ve 3. Sonatlarının tüm muhteşemliğine rağmen, yukarıda sözünü ettiğim eserlerde, Berio ve Stockhausen’in daha kompakt bir biçimde, özellikle diziselciliğin gelişimi açısından ve bu yöntemin getirebileceği açılımlar bakımından, daha ileri mesajlar verdiği kanısındayım

≈

Teknoloji

Kayıt Stüdyosu ve CD Firması

[...] *Bu, aldığınız tek risk değil. Kendi stüdyonuzu ve kendi firmanızı kurdunuz. Bu iki olay arasında bir benzerlik olduğunu düşünüyorum. Bu girişimin fitilini ateşleyen etkenler neydi?*

³⁵ *serialism*

Teknoloji sanatçıyı bağımsızlaştırabilir...ya da kendine (teknolojiye) bağımlı kılabilir! Eğer iyi kullanılırsa kesinlikle inanıyorum ki tarihte ilk kez müzik sanatçısı bağımsızlaşmıştır.

Geçmiş dönemlerde müzisyenin önünde bağımsızlık yolunda iki önemli engel bulunmaktaydı. Birincisi kayıt işlemlerinin son derece pahalı cihazlar gerektirmesi, bunların ancak kâr amaçlı stüdyolarca alınabilmesi ve bunun doğal sonucu olarak da rantabilite hesaplarının oluşmasıydı. İkincisi ise ürünlerin dağıtımı için geniş ve yerleşmiş bir ticari ağ gerekliliği idi.

Bu iki sorun teknoloji aracılığıyla günümüzde çözülmüştür. Yaşanan teknolojik devrimin fikrî öneminin henüz tam olarak kavranıldığını sanmıyorum. Bunun büyüklüğü tüyler ürperticidir.

Tarih boyunca, düşünen insanın düşüncelerini yaymasını engelleyen unsurların çabalarına tanık olduk. Ortaçağdaki kilise otoritesinden günümüzdeki parasal sansüre kadar bu böylece süregelmiştir.

Ortaçağda kitap yazan bir düşünür, kitabını çoğaltmak için son derece pahalı ve tehlikeli olan el yazısı yöntemlerine başvurmak durumundaydı. Galileo ve döneminde, yazarın kendi eliyle yazdığı en çok 40-50 adet nüshanın toplatılıp, yazarıyla birlikte yakılması ve düşününce bu şekilde tamamen ortadan kaldırılması son derece olanaklı ve uygulanan bir yöntem idi.

Günümüzde nasıl bir yazar hiçbir sansüre mağruz kalmadan, düşüncelerini elektronik ortam içerisinde, tüm dünyaya bedava dağıtabiliyorsa bu *İkinci Gutenberg Devrimi* artık müzik sanatçıları için de geçerlidir.

İlk olarak kayıt teknolojilerinin gelişmesi ve ucuzlaması ile bir sanatçının kendi "atölye-stüdyo"sunu oluşturması son derece makul bir ölçüye geldi. Yeter ki sanatçı aynı zamanda bir teknisyen olabilsin, gerekli bilgileri ve teknik yetenekleri kafasında biriktirebilsin. Ayrıca sanatçının aynı zamanda teknisyen olması, sanatının gerçekleşmesinde de önemli yararlar getirecektir.

Ama belki daha da önemlisi, yapıtların dağıtım sorunuydu.

Dağıtım, müzik tekellerinin son kalesiydi ve bu kale de fethedildi. İnternet herkesi eşitledi.

İlk olarak bağımsız pop-müzikte ortaya çıkan "indies" (*Independant Musicians*) olgu ile birtakım *Pop Music* grupları çalışmalarını İnternet üzerinden dağıtmaya, satmaya başladılar. Bunlar çoğunlukla, aşırı ticarileşmiş olan, "ticari müzik" sektörüne başkaldıran "alternative rock" ve benzeri türlerde çalan gruplardı.

Klasik Müzik alanında ise hareket çok daha yavaş oldu. Bu alanda, bir bakıma, öncülük yaptığımı söyleyebilirim.

Günümüzde, gerek mp3 sitelerinde, gerekse doğrudan CD satış sitelerinde bağımsız müzisyenler, rantabilite endişesi olmadan eserlerini dağıtabilmektedirler.

Bunun bir ileriki aşaması ise, akustik ve elektronik müzikte taşıyıcı CD'nin tümünden ortadan kalkması ve eserlerin doğrudan sayısal bir format içinde (mp3 gibi) dağıtılması, notaların ise (partitürlerin) *PDF Portable Document Format* şeklinde yayılmasıdır.

Burada hala geri olunduğunu, dünya çağında, söyleyebilirim, ama teknolojik devrim burada da öne geçecektir ve müzik piyasası tekellerini ve onların yalnızca *rentable* (çıkar getirebilecek) olduklarını düşündükleri eserleri yayınlamayı ve diğerlerinin ise unutulmaya terk edilmesini önleyecektir.

Tabii bu durumda iyisi ve kötüsü ile her eser, ama gerçekten her ürün, ortaya çıkabilecektir. Demek ki tüketici de daha da bilinçlenmelidir.

≈

Web Sitesi

Bir de kendi web siteniz var. Giriş sayfasında Atatürk'ün portresinin hemen altında etkileyici ve kesin bir vurguyla söylediğiniz "Türkiye Satılık değildir!" sözü yer alıyor. Sizin ve sanatçı kimliği ile Lale Okonşar'ın eserlerine ilişkin bilgiler, notalar, resimler ve çeşitli bilgiler var. Site ne kadar zamandır faaliyette?

okonsar.com³⁶ sitesi yaklaşık 10 yıldır yayındadır. Bunu yayınladığım sıralarda bu tarz siteler yok gibiydi. Sitemin içeriği zamanla epey doldu.

≈

Çıkarttığınız CD'lerin tüm içeriğini buradan indirebilmeyi sağlıyorsunuz. Üstelik ücretsiz, hiçbir karşılık beklemeden. Bu çok tuhaf değil mi?

Yani o kadar uğraşp bir CD çıkartıp bunun dağıtılması için uğraşp satılmasını bekliyorsunuz bir yandan da bütün bunları ücretsiz olarak dağıtarak kendinizi baltalıyorsunuz. Bunun mantığı nedir?

En çok sevdiğim şey: Ters Mantık! *Whatever You Think, Think The Opposite* (Paul Arden, dünyanın en büyük reklamcılarından bir tanesi)!

İlk olarak anlaşılması gereken gerçek, Copyright'ın, fikir üretenin ve toplumun yararına olmadığı konusudur. Copyright, hem toplumun hem de fikir sahibinin aleyhinedir. Copyright, telif hakları toplama firmaları için yasallaştırılmış bir kavramdır ve, ilk kez dile getirildiği zamana göre, özgün biçimiyle, A.B.D. Anayasasının oluşturulduğu yıllarda, özellikle G. Washington ve arkadaşları tarafından ifade edildiği biçiminden, kasıtlı olarak, değiştirilerek günümüzde uygulanmaktadır.

Bunun ayrıntıları, ayrı bir kitap konusu olacak kadar geniş bir konudur, ancak burada şunu söyleyeyim, ben kendi eserlerimi yukarıda söylediğiniz biçimde "korsanladıktan" sonra, hem amazon'daki³⁷ satışlarım hem de diğer etkinliklerimde önemli bir artış gördüm.

³⁶ www.okonsar.com

³⁷ amazon.com sitesinden tüm CD'lerim dünyaya dağıtılmaktadır

Eserlerim daha fazla insana ulaşıyor, ulaşabildiğim müzikseverler sayısı katlandı ve üstelik eserlerime internet yoluyla bedava ulaşan insanlar hem, daha pratik olması bakımından CD'lerimi satın da alıyorlar hem de bana ek konser teklifleri geliyor.

≈

Linux

Bu konu bizi giderek özgür yazılıma sürüklüyor. Siz de Linux kullanıyorsunuz ve özgür yazılımı, özgür yayıncılığı, daha genel anlamda, özgür olan herşeyi destekliyorsunuz...

Bilgisayar, günümüzdeki en güçlü silahtır.

Bilgisayarlara egemen olan dünyaya egemen olur. Bu gerçek zaten başlı başına ürkütücüdür ve bu egemenliği tek bir firmaya vermek ürkütücü olmaktan da öte bir durumdur. Ancak özgür yazılım³⁸ yalnızca özgür yazılım değildir, aynı zamanda bir yaşam felsefesidir.

Bireysel, toplumsal, ulusal ve insanlık açısından “bilgi tekeli” kavramını irdelemek ve gereken sonuçları ortaya çıkarmak gerekir. Bu konuda burada derinleşecek yerimiz olmayacaktır ama bunun önemi üzerine, örneğin Devlet bilgilerinin (hani şu meşhur *e-Devlet* projesi) kapalı bir kutu olan, içinde her türlü espionu barındıran, aynı zamanda kötü tasarlanmış ve uygulanmış bir işletim sisteminde gerçekleşmesinin sakıncalarını bir düşünmek yeterlidir.

Ayrıca, eğitim kurumlarında “bilgisayar dersi” adı altında bir dünya tekelinin ürünlerinin öğretilmesi, Üniversitelerimizin, bir dünya ticaret tekelinin kötü bir demet yazılımlarını öğrencilerine tez yazmak için, zorunlu şablonlar vererek kullandırması gibi konular, burada anlatamayacağım kadar önemli ve büyük yanlışlardır. Bu alanlarda önlemler alınmalıdır ve en kısa zamanda *teknoloji bağımlısı* durumundan kurtulunmalıdır. Ayrıca, ulusal teknoloji-mizi de, *Pardus* işletim sistemi³⁹ aracılığıyla geliştirmiş durumdayız.

En acil biçimde, bu bir yaşam sorunudur ve Türkiye'nin en önemli, gerçekten de en önemli sorudur, tüm eğitim, Devlet ve bireysel işlemlerin açık yazılım (özgür yazılım) üzerine geçmesi gerekmektedir.

Umarım Milli Eğitim, ve YÖK kurumları tüm diğer e-Devlet oluşumlarıyla birlikte bu konuda yeterli önlemleri alırlar, bilenlere (gerçekten bilenlere) danışırlar ve bunu acilen yaparlar.

Örnek Soru-Cevapların Sonu

³⁸ *Free Software* <http://gnu.org>

³⁹ Linux *Debian* tabanlı, tamamen ulusal, bağımsız ve en yüksek kalitede, geçmiş belgelerle uyumlu bir sistem

İletişim:

Mehmet Okonşar

piyanist-besteci-orkestra şefi

T. C. Kültür Bakanlığı Solist Sanatçısı,
Başkent Üniversitesi Konuk Öğretim Görevlisi

Mesnevi Sok. 46/15 TR 06690 - Ankara Türkiye
Tel. + 90 (312) 438 09 17 - GSM. + 90 (533) 767 18 99

www.okonsar.com
mehmet@okonsar.com

Aytuğ Ülgen

müzikolog-piyanist-besteci-orkestra şefi

50. Sokak, 6/2 Birlik Mahallesi, Çankaya 06610-Ankara Türkiye
Tel. + 90 (312) 496 26 48 - GSM. + 90 (532) 463 84 11

aytug.ulgen@gmail.com