

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**20. YÜZYILDA OPERA;  
20. YÜZYIL MODERNİZMİNİN OPERAYA ETKİLERİ ve  
MODERNİST / POSTMODERNİST ESTETİK  
BAĞLAMINDA OPERA**

Arş. Gör. Zeynep Gülçin Özkişi

SBE Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında  
Hazırlanan

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tez Danışmanı: Prof. Rûhî AYANGİL**

**İSTANBUL, 2007**

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. 20. YÜZYILDA OPERA.....	4
2.1 Almanya ve Avusturya.....	9
2.1.1 Ernst Krenek.....	11
2.1.2 Franz Schreker.....	13
2.1.3 Erich Wolfgang Korngold.....	14
2.1.4 Alexander von Zemlinsky.....	14
2.1.5 Richard Strauss.....	15
2.1.6 Zeitoper.....	17
2.1.7 Nazi Almanyası (1933 – 1945).....	22
2.1.8 1945 Sonrası Almanya.....	24
2.2 Fransa.....	28
2.2.1 Paul Dukas.....	29
2.2.2 Gabriel Faure.....	30
2.2.3 Maurice Ravel.....	31
2.2.4 Igor Stravinsky.....	32
2.2.5 Henri Rabaud.....	34
2.2.6 Albert Roussel.....	35
2.2.7 Darius Milhaud.....	35
2.2.8 Arthur Honegger.....	37
2.2.9 Francis Poulenc.....	39
2.2.10 1930'lardan İtibaren Diğer Fransız Operaları.....	40
2.2.11 Paris 1940–1944.....	41
2.2.12 1944 Sonrası Fransız Operası.....	42
2.3. İngiltere.....	45
2.3.1 Frederich Delius.....	45
2.3.2 Gustav Holst.....	46
2.3.3 Vaughan Williams.....	47
2.3.4 Glastonbury Festivali.....	48
2.3.5 Benjamin Britten.....	48
2.3.6 Michael Tippett.....	51
2.4 Amerika.....	53
2.4.1 Amerika, 1920'ler.....	55
2.4.2 Igor Stravinsky.....	58
2.4.3 Opera Temsilleri.....	60
2.4.4 Operada Yeni Yönelimler.....	63
2.5 Doğu Avrupa.....	66
2.5.1 Çekoslovakya.....	67
2.5.2 Macaristan.....	75

2.5.3	Polonya.....	78
2.5.4	Romanya.....	80
2.5.5	Türkiye.....	81
2.6	Rus Operası.....	87
2.6.1	Shostakovich ve <i>Lady Macbeth of Mtsensk</i> .....	88
2.6.2	Prokofiev ve <i>The Fiery Angel</i> .....	92
2.6.3	<i>War and Peace</i> .....	95
2.6.4	Sosyalist Realizm Sonrası.....	98
3	20. YÜZYIL MODERNİZMİ VE MODERNİST ESTETİK BAĞLAMINDA SANATIN, FRANKFURT OKULU VE THEODOR ADORNO MERKEZLİ İNCELENMESİ.....	101
3.1	Modernizm ve Sanat.....	101
3.2	Frankfurt Okulu ve T. Adorno Bağlamında Modernizm ve Modernist Sanat.....	105
4	20. YÜZYIL MODERNİZMİNİN, MÜZİK VE OPERA BAĞLAMINDA İNCELENMESİ .....	111
4.1	Ekspresyonizm, Müzik ve Opera İlişkisi.....	115
5	MODERNİST ESTETİK BAĞLAMINDA OPERA VE MODERNİST OPERALAR.....	124
5.1	Modernist Operaların Genel Özellikleri.....	125
5.1.1	Operaların Modernist Bağlamda İncelenme Yöntemleri.....	127
5.2	Modernist Estetik Bağlamında İncelenecek Operalar.....	128
5.2.1	Alban Berg, <i>Wozzeck</i> (1925).....	128
5.2.2	Alban Berg, <i>Lulu</i> (1937).....	143
5.2.3	Arnold Schoenberg, <i>Erwartung</i> (1909).....	149
5.2.4	Vselovod Meyerhold ve Rus Modernist Operası.....	155
5.2.4.1	Sergey Prokofiev ve <i>The Love for Three Oranges</i> (1919).....	156
5.2.4.2	Dmitri Shostakovich ve <i>The Nose</i> (1928).....	158
5.2.5	Claude Debussy ve <i>Pelléas et Mélisande</i> (1902).....	161
5.2.6	Kurt Weill ve <i>Die Dreigroschenoper</i> (1928) .....	167
5.2.7	Richard Strauss, <i>Salome</i> ve <i>Elektra</i> .....	171
5.2.7.1	Richard Strauss, <i>Salome</i> (1905).....	172
5.2.7.2	Richard Strauss, <i>Elektra</i> (1908).....	175
6	1950 SONRASI OPERADA YENİ YÖNELİMLER, 1950–1980.....	179
6.1	Müzik Tiyatrosu ve Gelişimi.....	179
6.1.1	Mauricio Kagel ve Anti-Opera.....	184
6.2	Enstrümantal Tiyatro.....	185
6.3	Kayıt, Televizyon ve Video Operası.....	189
6.3.1	Televizyon Operası.....	191
6.3.1.1	Televizyon Operasının Tarihsel Arka Planı.....	192
6.3.1.2	1970’den İtibaren Televizyon Operaları.....	195

6.3.1.3	Robert Ashley ve 1980 Sonrası Televizyon Operası.....	198
6.3.2	Video Opera.....	201
7	1980 SONRASI OPERA VE MODERNİZM.....	203
7.1	1980 Sonrası Modernist Operalar.....	205
7.1.1	Hans Werner Henze.....	206
7.1.2	Luciano Berio.....	208
7.1.3	Friedrich Cerha.....	209
7.1.4	Luigi Nono.....	210
7.1.5	Krzysztof Penderecki.....	212
7.1.6	Aribert Reimann.....	213
7.1.7	Alfred Schnittke.....	213
7.1.8	Karlheinz Stockhausen.....	214
7.1.9	Udo Zimmermann.....	217
7.1.10	John Cage.....	218
7.1.11	Harrison Birtwistle.....	220
7.2	Operada Irk ve Cinsiyete Bağlı Modernist Tavır.....	220
7.2.1	Kadın Opera Bestecileri ve Feminist Operalar.....	223
8	1980 SONRASI OPERANIN POSTMODERNİZMLE İLİŞKİSİ VE POSTMODERN ESTETİK BAĞLAMINDA OPERA.....	230
8.1	1980 Sonrası Operanın Postmodernizmle İlişkisi.....	231
8.2	1980 Sonrası Opera, Popüler ve Akademik Kültür İlişkisi.....	233
8.3	1980 Sonrası Modernist Opera Karşıtı Operalar: Anti-Anti-Opera = Opera.....	237
8.3.1	György Ligeti.....	237
8.3.2	Olivier Messiaen.....	239
8.4	Postmodernizme Öncülük Eden Bölge Olarak Amerika ve Amerikan Müzik Geleneği Bağlamında Opera.....	242
8.4.1	Amerikan Müzikalleri ve Operaya Etkileri.....	242
8.4.2	Amerika Müzik Geleneği, Postmodernizm, Minimalizm ve Opera İlişkisi.....	244
8.4.2.1	Minimalist Operalar.....	246
8.4.2.1.1	Philip Glass.....	248
8.4.2.1.2	Steve Reich.....	251
8.4.2.1.3	John Adams.....	253
9	SONUÇ.....	255
	KAYNAKLAR.....	260
	EKLER.....	275
EK 1	20. YÜZYIL OPERALARI VE İLK TEMSİLLERİ.....	276
	ÖZGEÇMİŞ.....	304

## ÖNSÖZ

Çalışmada, 20. yüzyılda operanın genel durumu, ülkeler bazında ele alınmış; ardından modernizmin genel nitelikleri, sanata ve özelde müzik ve operaya etkileri, özellikle Frankfurt Okulu ve Theodor Adorno'nun görüşleri bağlamında açıklanarak, opera ve modernizm ilişkisi, 1900–1950 yılları arasında yazılmış operalar üzerinde incelenmiştir. Hem 20. yüzyıl öncesi, özellikle de 19. yüzyıl Romantik opera geleneğine, hem 20. yüzyıl operasının modernist yaklaşımlarına rastlanabilmesi nedeniyle, opera ve modernizm, 20. yüzyılın ilk yarısına ait operalar üzerinden incelenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında üretilen operalar ve yeni yönelimleri ve 1980'lerden itibaren operada etkilerini gösteren postmodernizm ve operaya etkileri belirtilmiş ve örnekler üzerinde açıklanmıştır. Operaya modernizm çerçevesinden bakmak, 20. yüzyıl operalarının toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamları içerisinde, tüm gönderme ve alt metinlerinin doğru biçimde okunmasını sağlayacaktır. Böylece, operayla ilgili tartışmaları tekrar canlandırmak ve operanın 19. yüzyılın ardından sona erdiği fikrini değiştirmek mümkün olabileceği düşünülmektedir.

Öncelikle, tez yürütücüm ve akademik hayata katılmamı sağlayan değerli hocam, Sn. Prof. Rûhî Ayangil'e, tüm yardımları ve desteği için teşekkür ederim.

Tezimin başlangıcından itibaren, tasarım, gelişim ve tamamlanma süreçlerinin tümünde büyük emeği olan Sn. Doç. Dr. Güven İncirlioğlu ve Sn. Necmi Zeka'ya; özellikle müzik merkezli yapıt analizlerindeki önemli yardımlarından dolayı Sn. Emre DüNDAR'a; tezimi farklı medyalar üzerinde sunabilme becerisini geliştirmemdeki katkılarından ötürü Sn. Yrd. Doç. İnci Eviner'e; akademik ve müzikal yönelimlerimde önemli bir role sahip olan çok sevgili dostum Sn. Bora Keskiner'e; tez boyunca yardımlarını esirgemeyen Sn. Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt, Sn. Arş. Gör. Metin Çavuş ve Sn. Yrd. Doç. Mehmet Nemutlu'ya; kaynak desteğinden ötürü, Borusan Müzik Kütüphanesi ve bu kütüphanenin müdürü, Sn. Teri Sisa'ya ve sevgili Çiğdem Yüce'ye; MİAM Müzik Kütüphanesi ve bu kütüphaneden faydalanmamı sağlayan Sn. Ebru Ayata'ya; film analizi ve alt metin okumaları konusundaki birikimimi büyük ölçüde borçlu olduğum Sn. Uğur Kutay'a, büyük yardım ve özenlerinden ötürü YTÜ Rektörü Sn. Prof. Dr. Durul Ören ve sevgili hocam Sn. Hakan Karataş'a; ses çalışmalarım ve opera kültürüne yaklaşımım bana rehberlik eden Sn. Yrd. Doç. Şebnem Ünal'a; fikir ve önerileriyle projeye katkı sağlayan yüksek lisans devre arkadaşlarıma; desteklerin dolayısı Sn. Arş. Gör. Özgül Özbilen, Sn. Esra Berkman, Sn. Arş. Gör. Eser Tiryaki ve tüm çalışma arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olup yardım ve desteklerini esirgemeyen sevgili Ceren Özpınar ve Alkan Akıncı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

20. yüzyılla birlikte opera sanatında, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi, biçimsel ve kavramsal açıdan yeni ve önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu yeni değişikliklerin opera sanatındaki etkileri dönemin sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel arka planı göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. 20. yüzyıl, hem modernizmi hem postmodernizmi bünyesinde barındırdığından, 20. yüzyıl operasını, modernizm ve postmodernizm bağlamında ele alıp incelemek gerekmektedir.

Çalışmada, 20. yüzyılda operanın genel durumu, ülkeler bazında ele alınmış; ardından modernizmin genel nitelikleri, sanata ve özelde müzik ve operaya etkileri, özellikle Frankfurt Okulu ve Theodor Adorno'nun görüşleri bağlamında açıklanarak, opera ve modernizm ilişkisi, 1900–1950 yılları arasında yazılmış operalar üzerinde incelenmiştir. Hem 20. yüzyıl öncesi, özellikle de 19. yüzyıl Romantik opera geleneğine, hem 20. yüzyıl operasının modernist yaklaşımlarına rastlanabilmesi nedeniyle, opera ve modernizm, 20. yüzyılın ilk yarısına ait operalar üzerinden incelenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında üretilen operalar ve yeni yönelimleri ve 1980'lerden itibaren operada etkilerini gösteren postmodernizm ve operaya etkileri belirtilmiş ve örnekler üzerinde açıklanmıştır.

Operaya modernizm çerçevesinden bakmak, 20. yüzyıl operalarının toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamları içerisinde, tüm gönderme ve alt metinlerinin doğru biçimde okunmasını sağlayacaktır. Böylece, operayla ilgili tartışmaları tekrar canlandırmak ve operanın 19. yüzyılın ardından sona erdiği fikrini değiştirmek mümkün olabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Opera, 20. yüzyıl, modernizm, postmodernizm,

## **ABSTRACT**

Significant changes occurred both stylistically and conceptually in opera like in other artistic disciplines within the 20<sup>th</sup> century. The effects of these changes in opera must be discussed in the light of the social, economic, political and cultural background of the period. As the 20<sup>th</sup> century concerned both modernism and post-modernism, the 20<sup>th</sup> century opera must be dealt in the context of modernism and post-modernism.

In the study, the general situation of opera in the 20<sup>th</sup> century has been evaluated in terms of countries; then the general features of modernism and its effects on art and particularly on music and opera are explained in the context of especially Frankfurt School and Theodor Adorno's ideas; the relationship of modernism with the opera is analysed on the operas written between 1900-1950. In order to light on both the early 20<sup>th</sup> century, especially the 19<sup>th</sup> century Romantic opera tradition, and the modernist approaches of the 20<sup>th</sup> century opera, modernism and opera are discussed on the operas written in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The operas produced in the second half of the 20<sup>th</sup> century, their new approaches and the post-modernism that has had influences on opera since 1980, and its effects are stated and defined with examples.

Looking at the opera in the framework of modernism allows all the implications and sub-texts to be read truly in the social, political and cultural contexts of the 20<sup>th</sup> century operas. Therefore it will be possible to arouse the discussions about opera again and to change the idea that opera ended after the 19<sup>th</sup> century.

**Key Words:** Opera, 20<sup>th</sup> century, modernism, postmodernism

## 1. GİRİŞ

Modernizm kapsamı altındaki akımlara dâhil olma bilinci, müzikte, diğer sanat disiplinlerinde olduğundan daha az belirgindir. Modernizm hakkındaki tartışmalarda operadan nadiren söz edilmesi ve böyle bir tartışmanın yeterince oluşmaması, modernizmin, sanatta ‘yeni’ biçimsel ve kavramsal oluşumları önermesi ve operanın piyasa koşullarına, mesleki yapılara ve kurumlara sıkı sıkıya bağımlı olması nedeniyle köklü biçimsel yeniliklere diğer sanatsal / kültürel biçimlerden daha dirençli olmasından kaynaklanır. Diğer bir sebep, opera sanatının geleneğinden taşıdığı ve modernizmle birlikte bile bağlarını çok fazla seyreltmediği aristokrasi ve burjuvazi ilişkisi ve bu ilişkiye bağlı geleneksel ve sabit opera tüketicisinin, opera sanatındaki yenilik arayışlarına ve ‘yeni’ operalara sıcak bakmayacağı düşüncesi ve büyük finansal destek aldığı söz konusu sabit tüketiciye duyulan ihtiyaçtır.

Müzik kuramcıları ve operacılar, operanın, modernist sanat akımları altında yer bulmasını, diğer sanat disiplinlerine mensup sanatçı ve kuramcılardan daha az tercih etmektedirler. Bunun sebepleri arasında, Avrupa müzikoloji ekolünün, Amerikan ekolünden ziyade, müzikal üretimin, daha çok müzikal teoriler ve müzikal analizlerle, özellikle de kültürel bağlamdan çok ses malzemesiyle olan ilişkisiyle ilgilenmiş olmasıdır. Oysa opera, sadece müzik disiplinini değil, aynı zamanda modernizm tartışmasının, bağlı oldukları akademik çevrelerce yapıla geldiği mimari, görsel / plastik sanatlar ve edebiyatı da bünyesinde barındıran ‘bütüncül’ bir türdür ve 20. yüzyılla birlikte opera sanatında, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi, biçimsel ve kavramsal açıdan yeni ve önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu yeni değişikliklerin opera sanatındaki etkileri dönemin sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel arka planı göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. Operaya modernizm çerçevesinden bakmak, 20. yüzyıl operalarının toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamları içerisinde, tüm gönderme ve alt metinlerinin doğru biçimde okunmasını ve türün devamlılığını sağlayacaktır.

Çalışmada öncelikle 20. yüzyılda operanın genel durumu, ülkeler bazında ele alınmıştır. 20. yüzyılda Almanya ve Avusturya, Amerika, Rusya, İngiltere, Çekoslovakya, Macaristan, Polonya, Romanya, Türkiye ve Fransa’da opera, alt başlıklar halinde, genel



hatlarıyla incelenmiştir. Üretilen ve sahnelenen operalar, bestelenip sahnelendikleri ülkelere göre sınıflandırılarak, detaylı bir incelemeye tabi tutulmadan, genel özellikleri belirtilerek ele alınmışlardır.

Ardından, modernizmin genel nitelikleri ana hatlarıyla açıklanmış ve modernizmin sanata ve özelde müzik ve operaya etkileri, özellikle Frankfurt Okulu ve Theodor Adorno'nun görüşleri bağlamında değerlendirilmiştir. Modernizmin ve modernist estetiğin, genel özelliklerinin tanımı yapılırken, modernizmin sanatla kurduğu ilişki bağlamında, Frankfurt Okulu ve özellikle bu okulun en önemli temsilcilerinden biri olan T. Adorno'nun felsefi ve sanatsal yaklaşımının ön planda tutulmasının önemli bir nedeni, Adorno'nun, felsefeci ve toplum bilimci kimliğinin yanı sıra, besteci ve müzik kuramcısı olmasıdır.

Çalışmada, modernizm dâhilindeki akımlardan bazıları - ekspresyonizm başta olmak üzere- operayla ilişkilendirilir. Bunun nedeni ise, operanın bir *gesamptkunstwerk* yani bütüncül bir sanat yapısı olup, müzikle birlikte diğer sanat disiplinlerini de barındırıyor olmasıdır. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gelişen ve müzikal dili, belirgin anlamda değiştiren ve dönüştüren 'yeni'likler, müzikte modernizm ya da modern müzik büyük başlığı altında değerlendirilmektedirler. Bu yapılırken, operanın müziğinin, modern müziğin hangi unsurlarından faydalandığı ya da hangilerine denk düştüğü teorik olarak açıklanmakta ve bunun yanında, söz konusu 20. yüzyıl sanat akımlarından bazılarına dâhil edilmişlerse, bu da belirtilmektedir. İster ekspresyonist ister empresyonist olarak adlandırılsın, bu özelliklerin tümü modernizm çerçevesi içinde, modernist estetik bağlamında ele alınmaktadır. Ancak modernizme dâhil olan bu sanatsal akımlarla kurulan paralellik, müzikçilerden ziyade diğer disiplinlere mensup okuyucular için yapılmaktadır ve müzik dilinden ziyade edebiyat dili merkezlidir.

Opera ve modernizm ilişkisi, 1900–1950 yılları arasında yazılmış operalar üzerinde incelenmiştir. Hem 20. yüzyıl öncesi, özellikle de 19. yüzyıl Romantik opera geleneğine, hem 20. yüzyıl operasının modernist yaklaşımlarına rastlanabilmesi nedeniyle, opera ve modernizm, 20. yüzyılın ilk yarısına ait operalar üzerinden açıklanır. Çalışmada, tek bir modernist opera şablonu belirlenip, bu şablona uygunluk gösteren operalar ele alınmamış, öncelikle bu elli yıllık sürenin farklı dönemlerinde yazılmış ve farklı modernist unsurlar içeren operalar, bu unsurlar ve bağlamları

incelenmiştir. Bu operaların modernist unsurları incelenirken, modernist olmayan unsurlar da belirtilmiştir. Çalışmada ‘modernist opera’ olarak tanımlanan operalar, geleneğinin öğelerini ya da bir kısmını bilinçli bir şekilde reddetmiş ve yerine ‘yeni’ bir şey koyabilmiş; ‘yeni’ bir opera dili arayışı içinde olmuş yapıtlardır. Burada, modernizmin operaya etkileri ve modernist operaların ortak noktaları ve bu operaların diğer moderist sanat disiplinleriyle ilişkileri incelenmiştir. Tek tek ele alınan operalar, opera geleneğinde genel olarak neyi reddettiklerine; bu reddedişle beraber ‘yeni’ olarak ne sunduklarına; belirtilen modernizm kriterlerini karşılayışlarına; ne tür bir sanatsal / politik / sosyal ve kültürel bir durumu ve tavrı yansıttıklarına dikkat edilerek ve daha ziyade modernist öğeleri merkeze alınarak incelenmiştir.

1950 sonrası operadaki modernist tavır, ‘müzik tiyatrosu’ olarak adlandırılan, müzik ve dramının daha küçük ve esnek kombinasyonlarında görülür. Çalışmada, müzik tiyatrosu örneği altında incelenecek olan yapıtlar, daha çok 1950–1980 yıllarına aittir. Bunun nedeni, müzik tiyatrosunun doğuşunun, geleneksel opera karşısı ya da ona alternatif yaratma çabasıdır ve bu modernist tavır, yoğun olarak bu tarihler arasında görülmektedir. Ancak müzik tiyatrosu türü dâhilinde ele alınacak olan bu yapıtlar, hem 1950 öncesinden unsurlar taşır, hem de 1980 sonrası opera olgusunun biçimlenmesinde çok büyük rol oynar. Ayrıca 1950 sonrasında, teknolojinin gelişmesiyle, kayıt imkânları artmış ve böylece televizyon ve video operası gibi yeni oluşumlar meydana çıkmıştır.

1980 sonrasında, postmodernizmin de etkisiyle, modernist operalardan ziyade, geleneksel operaya yakın duran opera üretimine ağırlık verilmiştir. Ancak yine de, modernist eğilimdeki bestecilerin, operayı yeniden yazma ve üretme yollarını aramaları ve geleneksel karşısı çizgide sürdürdükleri modernist tavır, besteciler ve operaları üzerinden açıklanmıştır.

20. yüzyıl, hem modernizmi hem postmodernizmi bünyesinde barındırdığından, 20. yüzyıl operasını, modernizmin yanı sıra, postmodernizm bağlamında da ele alıp incelemek gerekmektedir. Bu nedenle, postmodernizmin genel özellikleri açıklanarak; 1980’lerden itibaren operada etkilerini gösteren postmodernizmin operayla ilişkisi belirtilmiş ve örnekler üzerinden açıklanmıştır.

## 2. 20. YÜZYILDA OPERA

20. yüzyılın müzikal yaşamı, eski ve yeni, ilerici ve muhafazakâr arasında girift bir etkileşimi kapsamaktadır. Birçok opera kurumu, 20. yüzyılda üretilmiş, yeni ve modernist eğilimdeki operalar yerine, standart repertuvardaki 18 ve 19. yüzyıl operalarını sahnelemiş ve sahnelemektedir. Opera, 20. yüzyılda radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla buluşmuş; ancak buna rağmen besteci ve icracıların gelir sağlamaları için büyük opera salonlarına duydukları ihtiyaç devam etmektedir. Çağdaş ve tanıdık toplumsal konularla yakından ilgilenen operalar bile, eski tarz opera kurumlarının geleneksel kaynaklarıyla akılda kalma eğiliminde ve zorunluluğundadır.

Genellikle, 20. yüzyılın en ileri kompozisyon tekniklerinin kullanıldığı operalar, sahnede yeterli ilgi çekmemiştir. Yine de birçoğu CD ve video nüshalarıyla kesin bir kalıcılık elde etmiştir. Canlı ve banttan performans arasındaki karşılıklı bu ilişki, operanın daha deneyimsel türlerinin yayılmasına yardım etmede önemli bir rol üstlenmektedir.

Yüzyılın başlarında Richard Wagner (1813–1883) ve Giuseppe Verdi'nin (1813–1901) hâkimiyeti (Verdi 1901'de ölmüş, son operası *Falstaff* ilk kez 1893'te sahneye konulmuştur), Engelbert Humperdinck'in (1854–1921) daha sessiz sakin Romantisizm'i ve Giacomo Puccini'nin (1858–1924) ilk eserlerindeki gerçekçi şiirsellik ile karşı karşıya gelmiştir. Bu sırada Fransa'da, Charles Gounod (1818–1893) ve George Bizet (1838–1875) ile ilişkilendirilen alternatif gelenek Gustave Charpentier'in (1860–1956) *Louise*'inde (1900) yaşamaya devam etmiştir. Daha doğudaki besteciler –Rus Piotr İlyiç Çaykovski (1840–1893), Modest Musorgsky (1839–1881) ve Nikolai Rimsky–Korsakov (1844–1908), Antonin Dvorak (1841–1904)– büyük öneme sahip ve giderek etkili hale gelen ulusal geleneğin örneklerini temsil etmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Richard Strauss'un (1864–1949) *Salome*'deki (1905) Geç-Romantik opera geleneğine yakın duruşu, Wagner mirasının sürekliliğinin örneğidir. Bölgesel farklılıklar göstermekle birlikte modernist eğilimde olmayan 20. yüzyıl bestecileri, içinde esnek bir şekilde düzenlenmiş diyaloglarla kromatik ve diatonik eğilimlerin bir araya geldiği müzikal bir dil kullanmışlardır ve az ya da çok Wagner'in ve Verdi'nin son zamanlarının büyük ölçekli operalarını izlemişlerdir.

İnsanın kader karşısındaki zayıflığına ve çaresizliğine acıma, en geniş biçimde 20. yüzyıl operası için tanrıların ve kahramanların Wagneryan epik dünyasından daha temel bir konu oluşturuyordu. Bu anlamda içinde yararlanabilirliğin ya kahramanlık taraftarı ya da karşıtı bir boyuta sahip olabileceği 20. yüzyıla özgü opera konusu daha doğrudan Verdi'nin ya da Musorgsky'nin 'gerçek hayattan alınan' kahramanlarından çıkartılabilir. Bu durum, 20. yüzyıl operasında tanrıların ve kahramanların yok olması değil, türün diğer sanat disiplinleriyle ortak olarak 20. yüzyıl operasının gerçek dünya ile doğrudan bir ilişkiyi tercih etmeye meyilli olması ve siyasal, ekonomik ve sosyal dönüşümlerin keskinliği sebebiyledir. Gerçekçi olmayan konularının –mit, alegori ve fantezi– 20. yüzyılda işleniş müzikal dil bakımından da belirsiz bir nitelik kazanmıştır. Bu konulara dayanan operaların müzikal dili, baskın karakterdeki geleneksel tonal müzik diline direnmek zorundadır ve bu oldukça güçtür. Bu konuları sürdüren 20. yüzyıl bestecileri Orpheus miti gibi ebedi, ama aşikâr olan ve opera türünün başlangıcında keşfedilmiş daha eski konuları tercih etmiştir. Böyle sınırsız bir şekilde uyarlanabilir olan konular bir taraftan opera türünde görülen sınırlar içinde kalırken diğer taraftan da yenilikçi işleyişlere açıktır. Bu tarz konuların 20. yüzyıl modernist unsurlarıyla bütünleşmesinin, daha önceki dönemlere ait eserlerin hala tercih ediliyor olmasına rağmen, makul bir sıklıkla sahnelenmesini sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu düşünce, hem operanın konusunun izleyici kitlelerini belirlemedeki önemini hem modernist ya da yeni eğilimi olan yapıtların repertuvarda yer edinebilmelerinin zorluğunu ve bu zorluk karşısında bestecilerin bir orta yol bulmak için geliştirdikleri yöntemleri göstermesi bakımından önem taşır.

Wagner sonrası geleneği sürdüren epik trajedi *Elektra*'nın (1909) ardından *Strauss Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912) ve *Die Frau Ohne Schatten* (1919) ile birlikte yönünü değiştirmiştir ve farklı bir dünya arayışına çıkmıştır. Öyle ki; bu dünyada şiddetli ve korkunç olan daha azken komedi ve aşk önemli bir yere sahiptir. Strauss'un bu yönde ilerlemeyi seçmesi, *Salome* ve *Elektra*'nın bazı açılardan modernist unsurlar taşıması ve Strauss'un geleneksel izleyiciyle bağlarını tam olarak koparmak istememesine bağlanabilir. Özellikle Almanca konuşulan Wagner, Strauss ve Humperdinck'in operaları başta olmak üzere, Hans Pfitzner'in (1869–1949) *Palestrina*'sı (1917), Franz Schreker'in (1878–1934) *Der Ferne Klang*'ı (1912), Erich Wolfgang Korngold'un (1897–1957) *Die Tote Stadt*'ı (1920) ve Alexander von Zemlinsky'nin (1871–1942) *Eine Florentinische Tragödie*'si (1917) gibi operalar

Wagner'in mit-yaratma, Strauss'un daha ekspresyonist ve Puccini'nin lirik realizmi gibi çeşitli kaynaklardan beslenmiş ve bu açıdan yüzyılın ilk yarısı opera repertuarı zengin bir çeşitlilik yaşamıştır. Ancak unutmamak gerekir ki, bu çeşitlilik, birkaç istisna dışında, geleneksel opera biçimine sadık kalan yapıtları barındırır ve yeni biçim ve dil arayışına yönelen modernist yapıtlar, ender olarak sahnelenir. Örneğin, yenilikçi ve modernist sahne eserlerinden Arnold Schoenberg'in (1874—1951) otuz dakikalık monodraması *Erwartung* (1909) ve bir o kadar kısa olan *Die Glückliche Hand* (1913) 1924 yılına kadar prömiyerlerini beklemek zorunda kalmıştır. Bütün teknik radikalizmi nedeniyle *Erwartung* kadın psikopatolojisine gösterilen eğilimin uç noktasıdır. Hem Wagner, hem genel sembolist eğilimler hem modernist unsurları bir arada barındıran Claude Debussy'nin (1862—1918) *Pelleas et Melisande*'sinde (1893'te başlamış ve 1902'de tamamlanıp sahnelenmiştir) operanın yapısı ve biçiminin 20. yüzyılla birlikte gerçekleşen dönüşümüne verilebilecek, radikal olmayan ama geleneksel opera izleyicisini de ikna edebilecek önemli bir örnektir. Bu operaya açıkça bazı konularda borçlu olan eserlerden biri olarak, Bela Bartok'un (1881—1945) *Bluebeard's Castle*'ı (1918) gösterilebilir ancak belli temel yönlerden farklılıkları vardır. *Pelleas et Melisande* belirli ölçüde, *Erwartung* ve *Bluebeard's Castle*, insan psikolojisinin karanlık yüzü üzerindeki belirsiz olmayan vurgunun ilerleyici yönleri ve müzikle örgütlenişleri, bu operalara belirgin biçimde Wagner ve Strauss'tan uzak, özel bir modernist nitelik verir. Gustav Holst'un (1874—1934) *Savitri*'si (1908'de tamamlanmış, ilk kez 1916'da sahnelenmiştir), natüralist eğilimdeki konusu dışında herhangi bir 19. yüzyıl müzik dramasına benzemeyen, Wagner karşıtı bir tarzla bir oda operası çeşidini genel olarak tanımlamıştır. *Savitri* bile hâlâ potansiyel olan Wagner geçmişiyile bağlantılarından kaçamaz ancak diğer taraftan bu opera, kesin bir yeni eğilimi temsil eder ve Benjamin Britten'in (1913—1976) 1945 sonrasında oda operası dünyasını keşfetmesine öncü bir örnek teşkil etmektedir.

Geç Romantik gelenek Karol Szymanowski'nin (1882—1937) *King Roger* (1926), George Enescu'nun (1881—1955) *Oedipe* (1936) ve Ferruccio Busoni'nin (1866—1924) *Doktor Faust* (1925) adlı eserlerinde sürer. Atonal ve ekspresyonist operanın evrimi Schoenberg'in *Erwartung*'undan *Die Glückliche Hand*'ına ve türün en bilinen örneği Berg'in *Wozzeck*'ine sürer ve Igor Stravinsky'nin (1882—1971) *Renard* (1922) ve *Histoire du Soldat*'sında (1918) büyük ölçekli geleneksel operaya yeni alternatifler bulunması, en büyük etkisini 1950 sonrasında gösteren müzik tiyatrosu biçimlerine yol

açmıştır. Aynı zamanda natüralizm, Leos Janacek'in (1854—1928) *Jenufa* (1904) ve *Kat'a Kabanova*'sında (1921) doruk noktasına ulaşmıştır. Bir taraftan Strauss'un veya Puccini'nin duygularını gizlemeyen lirizminden uzak durup diğer taraftan komedi, fantezi ya da ikisinin bir karışımıyla başa çıkma olasılığı, Busoni'nin *Arlecchino* (1917), Janacek'in *The Excursions of Mr Broucek* (1920) ve *The Cunning Little Vixen* (1924) adlı eserlerin yanı sıra Maurice Ravel'in (1875—1937) *L'Heure Espagnole* (1911) ve *L'Enfant et Les Sortileges*'inde (1925) de görülebilir.

Tonal tarzlar ile atonal ve serializm gibi tonal sonrası teknikler arasındaki yüzleşme neo-klasisizm tartışmalarında belirginleşir. Bu durum operada Stravinsky'nin operatoryosu *Oedipus Rex*'i (1928) ve Schoenberg'in *Moses und Aron*'u (1930-1932) arasındaki gibi açık ve önemli karşıtlıklara yol açmıştır. Bu iki eser destan-mit konularının iki farklı işleniş biçimidir. Modernist diğer iki eser, Berg'in *Lulu*'su (1937) ve Dimitri Şostakoviç'in (1906—1975) *Lady Macbeth of the Mtsensk District*'i (1934), arasındaki benzerlik ve farklılıklarda karşılaştırılabilir. Müzikal süreçleri daha farklı olsa bile —Berg'in yenilikçi, Şostakoviç'in daha tutucu— bu eserlerden her biri ana karakterin üst düzey bir mahkûmiyetle ilerleyen düşüşünü yansıtır. *Lady Macbeth*'in tarihi, yalnızca Sergei Prokofiev'in (1891—1953) *The Fiery Angel*'ı (1919'da başlanmış, düzeltilmiş baskısı 1927'de tamamlanmıştır) gibi çok zorlayıcı eserlerin Rusya dışında adını duyurabildiği ve Rusça bir hikâyenin operada en iyi işlenişinin farklı bir Avrupa ülkesinden gelen bir besteci, Janacek ve eseri *From The House of The Dead* (1930) tarafından yapıldığı Sovyet çağında etkin olan baskıcı kültürel ilkelerle yakından ilişkilidir. Bir diğer Rus besteci Prokofiev'in *The Love for Three Oranges*'ı (1921) ise, hem absürt konusu, hem de dönemin Rusya'sını rahatsız edebilecek modernist biçimsel unsurları ile önemli bir örnektir.

20. yüzyılın ilk yarısı boyunca, operanın, gerçekte daha doğrudan hatta öğretici bir biçimde ilgilenmesi gerektiğini savunan görüş ile geleneksel Geç-Romantik opera geleneğinin destansı konularını savunanlar arasındaki tartışma sürmüştür. Ekspresyonist alt başlığına dâhil edilen modernist operaların yanı sıra, daha politik tavrı olan ve fakat modernist unsurlar da barındıran Brecht-Weill işbirliği, ilk görüşün savunucularıdır. Bertolt Brecht (1898—1956)—Kurt Weill (1900—1950) işbirliğinin ürünlerinden *Die Dreigroschenoper* (1928) ve *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*'de (1930) olduğu gibi, Brecht'in epik tiyatro teorisine göre müzik ve drama arasındaki ilişki kastî olarak

belirsizdir ve bir bütün olarak eserin biçiminin 19. yüzyıl süresince ve sonrasında terfi ettirilen son derece birleşik, organik yapıları reddetmek istemesi gibi müzikte kelimelerin belirttiği veya ima ettiğini destekleme ve temsil etme sorumluluğundan (ki bu operaya ait gelenekselleşmiş bir sorumluluktur) kurtarılır (Groove, 2000, 620).

1950'lerin ilk yıllarında, Stravinsky, Luigi Dallapiccola (1904–1975), Britten, Luciano Berio (1925–), György Ligeti (1923–2006), Hans Werner Henze (1926–) gibi birçok bestecinin operaları, türün devamlılığını sağlamıştır. Britten ve Henze önceki yıllarında öznel tarzlar geliştirmiş ve her ikisi de eserlerine teatral bir kanının yanı sıra güçlü bir ifade derinliği duygusu vermişlerdir. Britten müzikte tonal yazından kesinlikle ayrı kalmayarak bir yoğunluk ve sadelik arayışına girmiş ve dönemin psikolojiye olan eğilimlerini konularına dâhil etmiştir. Henze ise Britten'inkinden daha radikal ve bir taraftan Berg ve Stravinsky'yi dayanan, sosyal yorum ya da hiciv arasında daha politik bir çizgidedir. Philip Glass (1937–), Steve Reich (1936–), John Adams (1947–) gibi minimalist besteciler operanın özellikle 1980 sonrası yönelimini belirlerler. 1980 sonrasında, Meredith Monk (1942–), Adriana Hölszky (1953–), Laurie Anderson (1947–) gibi kadın opera bestecilerinin sayısının artması da opera için önemli bir yeniliktir.

Çalışmanın 2. Bölüm'ünde, 20. yüzyılda Almanya ve Avusturya, Amerika, Rusya, İngiltere, Çekoslovakya, Macaristan, Polonya, Romanya, Türkiye, Fransa'da opera, alt başlıklar halinde, genel hatlarıyla incelenmiştir. Üretilen ve sahnelenen operalar, bestelenip sahnelendikleri ülkelere göre sınıflandırılarak, detaylı bir incelemeye tabi tutulmadan, genel özellikleri belirtilerek ele alınmışlardır.

## 2.1 Almanya ve Avusturya

Almanya, özellikle de Weimar, opera üretimi bakımından, 20. yüzyılın en önemli merkezlerinden biri olmuştur. Günümüzde nadiren sahnelenmekle beraber, çok sayıda opera bestelenmiştir. Bu operalarda, güncel konular işlenmiş ve besteciler, güncel olanı yansıtarak tarihsel bir yapıt ortaya koymak istemişlerdir. Bu çabanın bir parçası olarak, özellikle savaş sonrası psikolojisiyle yakından ilgilenmiş, buna karşın, romantik opera geleneğinden uzaklaşarak, Yeni Gerçekçilik kapsamı altındaki müzik ve dramaya ait yeni bir yöneme sahip, yeni sosyal ve siyasal gerçeklik modelleri yaratmaya yönelmişlerdir (Griffiths, 1994, 280).

Adolf Hitler'in (1889—1945) iktidara gelmesi ile Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi arasında on dört yıldan fazla bir zaman söz konusudur. Hitler'in iktidara gelmesinden önce önemli kültürel bir üne sahip olan Weimar, on dört yıllık bu zaman zarfında, yirminci yüzyıl kültür ve sanat hayatından kısa bir süre ayrılmıştır. Ancak bu baskı altında ve göreceli olarak 'verimsiz' geçen süre, sonrasında büyük bir üretim zenginliğine yol açacaktır. Özellikle opera üretimi, savaş sonrası Almanya'da, diğer Avrupa ülkelerine oranla çok daha yenilikçi, çeşitli ve zengindir. Berlin'i o zamanlar müzikal merkez yapan herhangi bir genel akım ve grup hareketinden çok, kişiliklerin ve olayların sıralanışıydı. Örneğin, Alban Berg'in *Wozzeck*'inin galası 1925'te yapıldı; her ikisi de 1920'den beri Müzik Akademisi'nin ileri düzey sınıflarının öğretmeni olan Ferruccio Busoni ve Hans Pfitzner'in zıt müzikal kişilikleri aynı salonda oradaydı; ayrıca aynı yıl Viyana'dan gelmiş olan amirleri, yani Akademi'nin yöneticisi Franz Schreker, 1927'de Akademiye profesör olarak katılan Hindemith ve aynı yıl Kroll Operası'nda opera yönetmek için Prag'dan gelmiş olan ve 1931'den 1933'e kadar Sanat Akademisi'nde görev alan Alexander Zemlinsky de o gün oradadır. Tüm bu besteciler, yirminci yüzyıl müziğinin karakteristik özelliği olan biçimsel genel prensibin parçalanmasını engelleyen ama operaya olabildiğince farklı yaklaşımları olan bestecilerdir. Popüler müzikal tiyatrodaki da Walter Kollo'nun (1878—1940) Berlin operetleri, Oscar Straus (1870—1954), Robert Stolz (1880—1975), Ralph Benatzky (1884—1957) ve Franz Lehar (1870—1948) gibi Viyanalı bestecilerin Berlin galalarıyla dengelenmiştir. Bu bestecilerin *Zarewitsch* (1926), *Friedrike* (1928), *Das Land des Lachelns* (1929) ve *Schön ist die Welt* (1930) gibi eserleri ilk olarak Berlin'de



sahnelenmiştir.

Viyana, müzikal sahne bakımından, Berlin'in 1918 yılından sonraki haline göre, daha tutucudur. Örneğin Schoenberg bu tutuculuk sebebiyle, 1911'den beri Viyana ile Berlin arasında gidip geliyordu ve sonunda 1926'da Viyana'yı terk etti. Viyana'da kalan Franz Schmidt (1874—1939) bile ikinci operası *Fredigundis*'in galasını Viyana yerine 1922'de Berlin'de gerçekleştirdi. Böylece Richard Strauss'un *Die Frau Ohne Schatten*'i, Viyana'da sahnelenen ve etkili olan nadir opera galalarından biri olmuştur. Operetler, bu dönemde müzikal sahnelerde büyük yer tutuyordu.

Savaşın son bulması, Almanya'daki ve Avusturya'daki opera evlerinde büyük değişiklikler oluşturdu. Krallığın çöküşünden sonraki birkaç ay içinde eski saray operaları yerini ulusal, devlet ya da belediye operalarına bıraktı; bu da muhafazakâr kültürün kalesi olan kurumların yeni umumî bir sorumluluğu ve ekonomik yapısı anlamına geliyordu. Ancak malî yardımın kesilmesi ve daha geniş seyirci kitlelerine ulaşma ihtiyacı ve müzikal olmayan tiyatronun operadan daha becerikli olduğu bir şeylere duyulan ihtiyaç gibi yeni koşullar, savaş ile birlikte belirlenmişti. Standart bir *Dreipartentheater*'da –operayı, baleyi ve *Sprechtheater*'i kapsayan bir tiyatro– operanın sermayenin üçte birini almaya yeltenmesinden dolayı, daha az harcama ve daha çok müşteriye etkileme ihtiyacı büyük boyuttaydı. Programları halkın beğeneceği biçime sokmak için gösterilen çabalar, operete doğru eğilim gösterdi.

Operanın maddî sorunları, 1920'lerin başlarındaki yüksek enflasyonla iyice pekişti; bu enflasyon en çok net geliri tasarruflara ve aralarında devamlı opera seyircisini oluşturan, eğitimli burjuva kesiminden birçok kişinin bulunduğu insanları olumsuz yönde etkiledi. Savaş sonrası tiyatro ve operayla ilgili muhafazakâr endişeler kısmen izleyicilerin yapısındaki değişikliklerle ilgiliydi; eski kültürel elit sınıfın azaltılmış işlevine karşın yeni alt sınıfa ait gruplar, Sanayi Devrimi'yle yeni orta sınıfı oluşturmuş ve ekonomik refaha kavuşup, birer tiyatro ve opera izleyicisi olmaya başlamışlardı.

Weimar Almanya'sında modern opera besteciliği yoğunlaşmıştı. 1926–27 sezonunda yeni yazılmış eserler opera ürünlerinin yüzde yirmisini ancak performansların sadece yüzde 5'lik kısmını oluşturuyordu (Walter, 2000, 103–4). Sıklıkla sahnelenenler, Wagner, Verdi, Puccini, Amadeus von Mozart (1756—1791), Gustav Albert Lortzing

(1801—1851), Carl Maria von Weber (1786—1826) ve Jacques Offenbach'ın (1819—1880) eserleriydi (Heldt, 2005, 148).

1918'den sonra ün salmış olan ve savaş sonrası opera düşüncesine dâhil olan birçok eser savaştan önce tasarlanmıştır. Örneğin Schreker'in *Der Schatzgraber*'i 1915 ile 1918 yılları arasında bestelenir ve ilk olarak 1920 yılında Frankfurt'ta sahnelenir; Berg'in *Wozzeck*'i 1914'te bestelenir ve ilk kez 1915'te sahnelenir.

Pfitzner'in *Palestrina*'sı ilk kez Münih'te 1917'te sahnelenir, Viyana'da ve Berlin'de 1919'daki performanslarından sonra ulusal bir başarı haline gelir; ancak librettonun tümü 1911'de ve operanın tümü 1914'te bitmiştir. *Palestrina*'nın savaşlar arasında Alman operasına geçişi sağladığı düşünülebilir; çünkü çok muhafazakâr olmasına rağmen dönemin yeni yazın tekniklerinden de yararlanır: Yakın geçmişe bir cevap olarak, sanatsal doğruluk için eski bir başlama noktasını yeniden bulmak ya da yeni bir başlama noktası bulmak için yeniden kurumlar kurma talebinde bulunur. *Palestrina*'nın galasının yapıldığı yıl Busoni'nin, Zürich'te hem *Arlecchino*'yu hem de *Turandot*'u yayımlar ve bunu yaparken hikâyenin anlatılabilirliğini ve uzun uzun anlatılma şeklini korumak için, 18. yüzyılın, dramatik ve müzikal yapının oyunsal kullanımının operatik geleneklerini geri çağırarak yenilenen kökten değişik opera uyarlamasını gösterir.

### 2.1.1 Ernst Krenek

Birkaç yıl sonra Ernst Krenek'in (1900—1991) *Jonny Spielt Auf* (Leipzig, 1927). Viyana'da büyüyen Krenek de 1920'de Schreker'in öğrencisi olarak Berlin'e gelir. *Palestrina*, müziğin kuruluşunu, kurtarıma hikâyeleri olan Wagner tarzı bir saplantı olarak görür; Pfitzner'in *Der arme Heinrich*'inin (Mainz, 1895), *Die Rose vom Liebesgarten*'ının (Elberfeld, 1901) ve sonraki operaları *Das Christelflein*'inin (Dresden, 1917) ve *Das Herz*'inin (Berlin ve Münih, 1931) paylaştığı bir saplantı olarak. *Jonny Spielt Auf* da bu temayı paylaşır, ancak Wagner tarzı süsten uzak durur. *Jonny*'nin müziğinde Krenek kesinlikleri kaldırıp, belirsizliği kullanır: Tarz birliğini bozarak, 18. ve 19. yüzyıla göndermeler yapan Stephen Foster'ın (1826—1864) *Swance River*'ına, fokstrota ve titreyerek yapılan dansa karşı durarak ve besteciye, virtüöze ve

caz sanatçısına karşı gelir.

Yeni bir opera dili arayışı bakımından, operadaki *Jonny* karakteri, bir opera bestecisi olarak Krenek'in kendi dolambaçlı gidişini yansıtıyor gibi görünür. Krenek, *Der Sprung Über den Schatten*'de (Frankfurt, 1924) parodiyi ve popüler müziği dener; fakat *Orpheus und Eurydike* (Kassel, 1926) —1920'lerin ortalarından itibaren, Orpheus yeniden okunmaya başlanmıştı: Gian Francesco Malipiero'nun *L'Orfeide*'si (Düsseldorf, 1925), Darius Milhaud'un *Les Malheurs d'Orphee*'si (Brüksel, 1926), Krenek'in *Orpheus und Eurydike*'si (Kassel, 1926), Weill'in kantatı *Der Neue Orpheus* (Berlin, 1927), Alfredo Casella'nın *Favola di Orfeo*'su (Venedik, 1932) —ve sahneye ait kantat *Die Zwingburg*'un (Berlin 1924) ekspresyonist tutumunu ve daha birleşmiş, daha atonal bir müzikal dili geri çağırır. Birçok tek perdelik eser onu takip eder: *Der Diktator*, *Das Geheime Königreich* ve *Schwerkewicht oder Die Ehre der Nation* (1928). *Das Leben des Orest*'da (Leipzig, 1930) Krenek, yeniden Yunan mitolojisinden bir öyküyü çözümler ve yeniden popüler tarzları ima eder. *Karl V*'de (Prag, 1938) Krenek, Katolik güneyine geri döner ve burada esas arayışı garip sonuçlar doğurur: Katoliklikle ilgili hayalini, cansız bir dünyada birleştirici bir güç olarak müzikalleştirmek için *Karl V*'i, Schoenberg'in on iki ton yöntemiyle besteler.

Schoenberg, evlilikle ilgili bir komedi olan *Von Heute Auf Morgen* (1930) operasında on iki ton tekniğini kullanmıştır. Diğer on iki ton tekniğini kullanan opera Berg'in *Lulu*'su *Zeitoper*'in öğeleriyle zamanına daha uygundur; fakat burada da G. W. Pabst'ın, Frank Wedekind'in *Die Büchse der Pandora*'sının (1929) film uyarlamasının, modern ahlâkının ve duyarlılığının tartışmalı hikâyesi olarak yeniden doğrulamış olması aracılığıyla hırslı, büyük bir operaya rastlanır. On iki ton tekniğinin kullanımı, bu dönem bestecileri için cesaret gerektiren bir edimdir. Bu yöntemin kurucusu Schoenberg, Nazi Almanya'sı tarafından sürgüne zorlanmıştır. Krenek'in ise bu yöntemle bestelediği *Karl V*'inin, 1933'te Viyana'da yapılacak olan galası iptal edilir ve gala Prag'da 1938'de yapılır. Ardından Krenek Amerika'ya kaçmak zorunda kalır.

### 2.1.2 Franz Schreker

Schreker'in ilk operası *Der Ferne Klang* (Frankfurt, 1912) Strauss ve Schoenberg'in yanında yeni bir yenilikçi olarak görüldü. *Der Ferne Klang*, Viyanalı oyun yazarı ve eleştirmen Hermann Bahr'ın 1980'lerde bildirdiği gibi, yazınsal yeniliğin prensiplerine uyan operatik karakterleri tasvir eder. Natürallizmin sosyal determinizmine karşı Bahr, edebiyatı, ruhun durumlarına, iç dünyaya (birkaç yıl sonra ekspresyonizm orta çıkacaktır) odaklanmak için kullanır (Heldt, 2005, 150). Bu modernist besteciler *verismodan* ya da Wagner tarzı mitlerden bahsetmeyi bırakarak 1895'te *Studien Über Hysterie*'yi ve 1899'da *Die Traumdeutung*'ı yayımlayan Sigmund Freud'un yanı sıra rüyaları, halüsinasyonları ve histeriyi konu aldılar. Schreker'in *Das Spielwerk*'i (Münih, 1920), *Die Gezeichneten*'i (Frankfurt, 1918), *Der Schatzgraber*'i (Frankfurt, 1920) ve *Irrelohe*'si (1924) psikolojiyi, mistisizmi, erken dönem müziği çağrıştıran enstrümanları (*Der Schatzgraber*'deki çan sesleri ve lavta), geniş melodileri, zengin kromatizmi ve orkestral yoğunluğu birleştirerek bu yolu izler.

İçinde sihir, rol yapma ve aldatma öğelerinin, karakterlerin ve izleyicinin motivasyonundaki her türlü kesinliği dağıttığı Schreker'in *Der Schatzgraber*'i önemli modernist opera örneklerindedir. Örneğin operanın üçüncü perdesi, Wagner dönemi tenor-soprano çifti Elis ve Els için yazılmış geniş bir aşk sahnesidir. Fakat konuya göre Elis karakteri, muhtemelen Kral'ın emrindeki soytarı tarafından yönetilmektedir. Els karakterinin ise âşıkları, sürekli başka bir adam tarafından öldürülür. Opera müzikal tarzda Schreker'in önceki operalarından daha tutarlıdır ancak onlar kadar özgündür.

Schreker'in *Irrelohe*'si, seks ve şiddet etrafında dönen abartılı konusu ve yoğun kromatizminden dolayı 1924 yılındaki temsilinde olumsuz tepkiler almıştır. Sonraki operalarında Schreker, zamanın ruhuna alışmayı başaramasa da yeni yollar dener: *Zeitoper*'in öğelerinin olduğu *Christophorus; oder Die Vision einer Oper* (1931); *Der singende Teufel* (Berlin, 1928)'deki kontrpuan ve armoni ve *Der Schmied von Gent* (Berlin, 1932)'deki folklorik öğelerin yoğunluğu.

### 2.1.3 Erich Wolfgang Korngold

Korngold geleneksel Avrupa müzik diline son derece hâkimdir ve müzik yazısı geleneksel opera dinleyicisine hitap eder. Korngold, tek perdelik iki opera bestelemiştir: *Der Ring des Polykrates* ve *Violanta* (ikisi de Münih, 1916). Hayali durumlarla ve yoğun içsellikle ilgili *Die tote Stadt* (Köln ve Hamburg, 1920) adlı operası, bu nedenle 1920'lerin en başarılı eserlerinden biri olmuştur. Geçmişe özlem, yas tutma ve çekip gitme ihtiyacıyla ilgili bir hikâye olmasıyla, savaş sonrasına damgasını vurur. Bu başarının en önemli sebebi ise Korngold'un, Schreker ve belki Strauss'a oranla, tonal ve aynı zamanda kromatik açıdan zengin, berraklıkla ve hafifletmeyle dengelenmiş, melodik olarak çekici fakat değişkenliği esnek bir yazı stiline sahip olması ve izleyiciyi bir anlamda rahatlatmasıdır. *Das Wunder der Heliane* (Hamburg, 1927) ise konusunu mistisizmden alan bir diğer operadır. Korngold'un 1920'lerin başlarından beri yaptığı operet düzenlemelerini yansıtan son operası *Die Kathrin* (Stockholm, 1939) popüler bir müzik tiyatrosunu hedefleyerek operayı ve opereti birleştirir.

#### 2.1.4 Alexander von Zemlinsky

Alexander von Zemlinsky (1872-1942) tek perdelik eseri *Der Zwerg*'de (1922), Schreker tarzının armoni ve orkestral zenginliğini; formal açıdan ise Ravel kesinliğini kullanmıştır. *Der Zwerg*, Wilde'nin hikâyesi 'The Birthday of the Infanta'ya dayanan son peri-masalı operalarından birisidir. Infanta ve çevresinin yapaylığı, görkemli ve pentatonik bir müzikle gösterilir. *Der Schatzgräber*'de Zemlinsky'nin karakteri Dwarf'ın dokunaklı hali, ona otobiyografik bir özellik verir. Dwarf'ın güzellikten uzaklaşması Geç Romantik dönemdeki sanatçının güzellikten soğuması gibi görülebilir (Griffiths, 1994, 293). Prag'daki Alman tiyatrosunda opera orkestrası şefi olan Zemlinsky, eniştesi Schoenberg'in *Erwartung*'unun (1909) ilk kez sahnelenmesinde de etkili olmuştur.

#### 2.1.5 Richard Strauss

Ton şiirinin açıklayıcılığı, kolay kavranışı ve kesinliğinden faydalanan Richard Strauss'un ilk operası *Guntram* (1894), tarihi açıdan olgunlaşmış, Wagnerian özellikler barındıran bir yapıttır. Daha sonra, Strauss ve [Hugo von Hofmannsthal \(1874-1929\)](#) Salzburg'un bir Avrupa başkenti olması yönündeki hayalleri doğrultusunda, Salzburg Festivali'nin kurulmasına yardımcı oldular. 1919'da Hofmannsthal düşüncelerini festivale sundu ve Strauss'un operaları 1926'dan itibaren festivalin repertuarının merkezi oldu. Strauss, Hoffmannsthal'in, onun için hazırladığı Mozart taklidi dünyaya ilgi duymaya başlamıştır. Dahası *Elektra*'daki sertlikleri tamamen terk etmez, ayrıca *Salome* ve *Elektra*'daki en önemli dansları, *Der Rosenkavalier*'in en çok göze çarpan özelliğini, cüretkâr ve anakronistik valsleri tekrarlar. Bu danslarda, Viyana valsleri de aynı şekilde anakronistiktir. *Der Rosenkavalier* (Dresden, 1924) ve *Ariadne auf Naxos* (Stuttgart, 1912), Neo-Klasisizmin ilk belirtileri olarak okunmaktadır. *Der Rosenkavalier*'in, geleneksel müzikal form ve armoniyi yeniden ele alışı, bir geri dönüş olarak yorumlanabilmektedir. Ancak Strauss zaten hiçbir zaman başlı başına atonalite yönelmemiştir. *Der Rosenkavalier*, kendinden öncekiler gibi soprano sesin, gerekli bir şekilde duygulara hitap eden bir enstrüman olduğunu savunur. Daha önceki operalarda bütün kadın karakterlere erotik bir bedel yüklenmiştir: Kadınlar, *Salome*'de çıplak ve yozlaşmış, *Elektra*'da ise öldürücülüğe sevk edilmiştir. Benzer şekilde *Der Rosenkavalier*'deki üç ana kadın karakterler de cinsel kimlikleri çok göze çarpan kadınlardır.

*Der Rosenkavalier*'deki yenilik, müzikal örgütlenmenin, sahnede ne kadar kısa süreli görünseler de çok sayıdaki küçük karaktere, çarpıcı bir bireysellik katacak biçimde, tüm vokal bölümlerde yayılmasıdır (Griffiths, 1994, 289). Orijinalinde tek perdelik opera olarak sunulan *Ariadne*'nin ikinci versiyonuna (1916) bir giriş eklenmiştir. Eserde, Bacchus'un terk edilmiş Ariadne'yi suçlama hikâyesi *commedia dell'arte* oyuncular topluluğundan (1912) gelen gerçekçi tavsiyeler ve müdahalelerle bölünür. Operanın konusu 18. yüzyılda geçer. Strauss'un *Ariadne*'de gerçek on sekizinci yüzyıl uygulaması ve dönem performans pratiklerine sadık kalmış, iki arp ve bir çelestaya rağmen, orkestrayı otuz yedi kişiye düşürmüştür. Bir sonraki operası *Die Frau ohne Schatten* (1919)'da, Romantik opera geleneğinin peri masalı anlatımı sürdürülür.

Strauss'un sonraki operaları, çeşitli ancak, operalarındaki yenilik ve farklılıklar, tüm modernist arayışları bırakan, denenmiş, tekrar edilmiş müzikal malzemenin zenginliği

ve çekiciliğinden yararlanan bir müzikle gölgelenir. Bu durum, Schreker, Zemlinsky ya da Korngold'unkilerin aksine Strauss'un operalarının, sahnelenme sıklığı bakımından, Puccini ile birlikte, dönem ve günümüz repertuarının önemli birer ögesi olmasını sağlar. 1919'dan 1924'e kadar Viyana Devlet Operası'nın ortak idarecisi olan Strauss, bu tarihten sonra serbest çalışmaya başlar ve Hugo von Hofmannsthal'la savaş öncesi yaptığı işbirliğine *Die Frau ohne Schatten* (Viyana, 1919) ile devam eder.

Strauss'un savaştan sonra yazdığı ilk operası *Intermezzo* (Dresden, 1924), çağdaş bir sahne ve dekora sahiptir ve kendi özel hayatındaki bir olaydan yola çıkılarak yazılmış (*Guntrom'dan* bu yana kendi yazdığı ilk ve de son kez opera metnidir), kendi içinde uyumlu tarzına rağmen romantik opera geleneğinden kopmayan yerli bir komedidir. *Intermezzo*'nun sıradan ve gündelik hayata dair konusu, eski bir *Zeitoper* olarak sınıflandırılmasına neden olur. Berg'in *Wozzeck*'inde ve döneminin diğer pek çok genç bestecisinde olduğu gibi, yapıtın yeni opera diline yaklaştığı nokta, kısa sahnelerde, sinemanın etkisini yansıtıyor olmasıdır.

*Intermezzo'yu*, Hofmannsthal işbirliğiyle oluşturulmuş iki romantik geleneğe eser takip eder: mitolojik anlatı ve Viyana opera geleneğine ait savaş öncesi tarzlarını tekrarlayan *Die aegyptische Helena* (1928) ve *Arabella* (1933). Strauss'un bu yıllara ait operaları çeşitlilik göstermeyi sürdürür: bir komik opera olan *Die Schweigsame Frau* (1935), *Friedenstag* (1938), *Daphne* (1938) ve 1940–1941 yıllarında yazılıp, 1952'deki Salzburg Festivali'nde sahnelenen *Die Liebe der Danae*. Son iki eser yine mitolojik konularla ilgilidir. *Danae* ise Hofmannsthal ile ortaya çıkan bir fikrin ürünüdür. Bununla birlikte Strauss'un son operası, dönemin önemli eserlerinden biri olan ve eski temaları içeren, *Capriccio'dur* (1942). Terk edilmek ve saygınlık arasında değil rakip talipler, bir şair ve bir besteci arasında tercih yapması gereken duygusal bir kavşakta duran bir kadın olan eserin başrolündeki kontes, *Der Rosenkavalier*'deki Marschallin'e benzer. Sahne ve dekor *Ariadne*'deki gibi 18. yüzyıla büyük bir evdir. Ancak her iki eser de sahnelenirken sık sık yirminci yüzyıla güncelleştirilmektedir. Operada, besteci, librettist ve oyuncuların arasında var olan görece çatışma bu eserde de devam eder. Bu bağlamda kontes, kelimeler ve müzik arasında seçim yapmak zorunda olan opera ruhunu temsil eder ve operanın sonunda soru, sorgulanmaya yine açık kalır (Griffiths, 1994, 289).

### 2.1.6 *Zeitoper*

*Zeitoper* yani günün operası, Fransa'da 1789 ihtilalinden önceki siyasal ve toplumsal sistemin, yani eski rejimin terkinden sonra yeni bir opera stili olarak yer edinir. Ernst Krenek'in, toplumsal olayları taşlama ve başkaldırı niteliğindeki operası *Jonny Spielt Auf*'u (1927) *Zeitoper* türüne öncülük eder (Bkz. Groove, 2000). İçinde yaşadığı güncel ortamı, toplum koşullarını dile getiren opera büyük ilgi görür ve Leipzig'deki temsilinden sonra hemen 18 dile çevrilerek Rusya ve Amerika dâhil dünyanın pek çok ülkesinde gösterime girer. *Zeitoper*; Weill'in *Die Dreigroschenoper*'i, Max Brand'ın *Maschinist Hopkins*'i, Berg'in *Lulu*'su ve Schoenberg'in *Von Heute auf Morgen*'ı gibi operalarla da ilişkilendirilir. Sahnede çağdaş ve dünyevi nesnelere, gramofonlar, çalan telefonlar ve popüler müziğe yapılan göndermeler söz konusudur. Yabancılaştırma öğelerinin yoğun olarak kullanıldığı bu stil, *verismo* ile sonrasında ekspresyonist opera arasında bir köprü niteliğindedir.

Sanatçı olmanın ve sanatın ne anlama geldiği ile ilgili güvensizlik, *Jonny spielt auf*, *Palestrina*, Hindemith'in *Cardillac*'ı ve *Mathis der Maler*'i ayrıca Schoenberg'in *Moses und Aron*'unun ortak özellikleridir; bu eserlerin dini konusu, hem sanatsal dürüstlüğe hem de popüler eğilimlere kolayca çevrilebilir. Fakat modern konularla ilgili olan ya da açık siyasi amacı olan opera metinleri daha tipiktir, örneğin *Jonny spielt auf*'un farklı müzikal dünyası, daha geniş bir müzikal yenilenmeyi kinayeli biçimde yorumlar. *Zeitoper*, müzikal açıdan olmasa da, sosyo-politik bir proje adına, popüler müziği operanın keskin sınırları içine dâhil edebilmesi yönünden önemli bir işlevselliğe sahiptir. *Zeitoper*, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında Postmodernizmle gündeme gelecek olan 'yüksek sanat – alçak sanat' arasındaki farkın ortadan kalkmasına yönelik hareketin, politik ve biçimsel yönden öncüsü sayılabilir.

Irmgard Keun'un (1905–1982) romanı *The Artificial Silk Girl*'ün (Berlin, 1932) eğitimsiz kadın kahramanı, ciddi bir tiyatro yapımının sahne arkasında dolaplar çevirirken, ucuz Berlin dans salonlarındaki tecrübelerini etkileyici bir dille anlatır ve sadece bu karakter bile operanın geçirdiği büyük değişikliği tasvir eder. Şarkıların kullanımı *Zeitoper*'in en özel yönleri olarak görülebilir. Bu aynı zamanda, opera için,



Wagner sonrası, yeni bir biçim arayışını da belirtir. Operanın yenilenmesinin Wagner operasına, yani, dinleyiciyi müzikal sınırsızlık dünyasında yok ederek bastırma stratejisine karşı çıkılması gerektiği düşüncesi, yüzyılın başından beri tartışmanın en önemli kısmını oluşturur. Böylece, tek düzeylik şarkı stili ve bunun geleneksel form anlayışı içinde sunulması, savaş sonrası operada düzgün, biçimsel bir alan kazanmak için yaygın bir eğilimin en esaslı örneği olarak görülebildi. *Zeitoper*'in diğer örnekleri arasında, Hindemith'in, arya ve konçerto formu ve İspanyol ezgi ve ritimlerine dayanan *Cardillac*'ı (Dresden, 1926); sonat ve çeşitlemeyi çerçeve olarak kullandığı *Mörder, Hoffnung der Frauen*'da (Stuttgart, 1921) ve Sancta *Susanna*'sı (Frankfurt; 1922) yer almaktadır. Zemlinsky, *Der Zwerg*'de (Köln, 1922) kapalı vokal numaralarını sunar; Busoni ise *Doktor Faust*'ta (Dresden, 1925) dans süitinden, skerzodan, fügen yararlanır. Üslupsal birliğin bozulması, Krenek'in *Jonny*'sinin yanı sıra Brand'in *Maschinist Hopkins*'inde, tango ve cazı, Puccini tarzı neo-klasik ezgilerle birlikte kullanarak, farklı müzik türlerinin çatışmasına ve eklektik yapılar oluşturmasına izin verir.

Ferruccio Busoni (1866–1924), *Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst*'da anti-Wagner tarzı opera fikrini geliştirir; müziğin kapladığı hayal edilmiş bir dünya ve başlayıp aralıksız son bulan klasik anlatı yerine; birçok savaş sonrası operanın anlatı tekniği olan ve genellikle Brecht'le ilişkilendirilen epik anlatının ön plana çıkartılmasıdır. Busoni'nin, *Doktor Faust*'u (1925), tamamlanmamış operalardandır. Operanın karanlık ve gizemli bir atmosferi vardır ve Faust'un her şeyi bilmeye karşı aşırı isteği, biçimsel uyumsuzluk olmaksızın Wagner'den (sihirbaz Faust'un atası Wagner'in Klingsor adlı opera kahramanı olarak düşünülebilir) Schoenberg'e ve Bach'a uzanan ve birçok stili kapsayan bir müzik yazısıyla ele alınır (Griffiths, 1994, 297). Busoni'nin çeşitlemeler ve dans süiti klasik formları kullanımı, Alban Berg'in bir senfoni ve çeşitleme dizisi halinde üç perde olarak sahnelenen *Wozzeck* adlı operasıyla benzerlikler gösterir.

Busoni'nin ideali Mozart'ın 'eğitimi, görünüşü, ağırbaşlılığı ve eğlenceyi' birleştiren *Die Zauberflöte*'üdür (Busoni 1956, 19). Öğrencisi Kurt Weill'in, Brecht estetiğine uyabilmesi önemli bir karşıtlığı temsil etmesi bakımından önemlidir. Brecht-Weill başarısı yani; siyasi çalkantının, sert diyalogun ve popüler neşeli bir müzik yazısının birleşmesi ve tüm bunların opera türü dâhilinde kabul görmesi dikkat çekicidir.

Metinlerin ve müziğin çekiciliği, eserdeki hassas ve hicivli parodilerin şoklarını daha etkili hale getirir.

Yeni bir müzikal tiyatro türü fikri, onu desteklemiş olan kültürle birlikte zarar görmüş sosyo-kültürel role ait olan, operanın sosyal alanlarının güç kaybetmesine olan tepkidir. Operanın akıbetinin ne olacağı, 1920'lerin müzikal basınında her yerde olan bir sorudur ve Weill'ı 1927'de 'opera eğer var olma hakkına sahipse, yakın gelecekte yazılma sebebi olacak olan daha geniş bir halk kitlelerinin ilgisine hitap etmek zorundadır' fikri opera besteciliği konusunda ikna etmiştir (Heldt, 2005, 156).

Krenek, Yeni Gerçekçiliği, dış dünyayı etkileyecek kapasite tarafından tanımlanmış olarak görür; öte yandan ekspresyonizmin bireyi merkeze alımı, yaratıcı sanatçıyı izole etmişti ve onu başarı konusunda ideolojik olarak özgür kılmıştır. Krenek'in *Orpheus und Eurydike* ile ve Weill'ın *Der Protagonist* (Dresden, 1926) ile *Zeitoper* dâhilinde ele alınan işlerini üstlenmeleri onların yeni tutumlarını açıkça gösterir. Bu, operanın görkemli yapısının burjuvayla olan yakınlığına karşı sıradan bir tepki değildir. Yeni dinleyiciler kazanmak için uygulanan sosyo-estetik kuralların, ekonomik gereklilikle nasıl örtüştüğüne dikkat çekmek bakımından oldukça ilginçtir ve bu açıdan Marx'ın kurum ve üstyapı ile ilgili düşünceleriyle ve kültür endüstri kavramıyla bağlantılıdır (Adorno, 2003).

1917'den itibaren kurulan film yapım şirketlerinin de etkisiyle, Almanya'da film yapımı, sanayileşmenin yeni bir seviyesine ulaşır ve Berlin'de 1923'te düzenli bir radyo programının kurulmasıyla opera tamamen yeni bir yayılma kanalı elde eder. *Jonny Spielt auf* da Anita'nın aryası ve Jonny'nin müziği radyo yayını olarak sunulur. Ernst Toch'un *Der Facher*'inin (Königsberg, 1932) kahramanları, operada, radyodan, aynı bestecinin *Die Prinzessin auf der Erbse*'sini (Baden-Baden, 1927) dinlerler. *Der Zar lasst sich photographieren* (Leipzig, 1928) için Weill *Tango Angele*'yi, kayıt, operada önceden var olan müzik olarak kullanılabilirsin diye, galadan önce kayıt halinde piyasaya sürer. Böyle tekniklerle altı çizilerek operaların pastiş yapısı, giderek gelişen çok yönlü bir medya kültürüne ayna tutmuş olur (Heldt, 2005, 157).

Bu dönemde en üretken işbirliği, özellikle *Die Dreigroschenoper* (1928) ve *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) adlı eserleri beraber ortaya çıkaran Brecht-Weill

(1900-1950) tarafından ortaya konur. Weill zamanın popüler şarkı tarzını alıp, onu neoklasisizm aracılığıyla genişletilmiş bir ton uyumuna dönüştürerek Brecht'in burjuva toplumundaki baskı ve ahlaki yozlaşma imgelerine müzik yapar. Hiciv yüklü bir müzik-edebi metin ilişkisinin söz konusu olduğu bu operalar, modern toplumu ve değerlerini hafif müziklerle dengeleyerek, çoğu zamana karşısında olduğu burjuvaziye de sunabilir. Weill, *Der Dreigroschenoper*'da diğerlerine ilaveten bir neo-barok uvertürünü, *The Beggar's Opera*'daki müziği (Peachum'un *Morning Chorale*'si) ve Brecht'in müzikal bir fikrini kullanır ('Pirate Jenny') ve Eduard Künneke'nin opereti *Der Vetter aus Dingsda*'ya (Berlin, 1921), Puccini'nin *Madama Butterfly*'na (Milan; 1904) ve ilk kompozisyon hocası Engelbert Humperdinck'in *Hansel und Gretel*'ine (Weimar, 1893) göndermeler yapar (Bkz. Hinton 1990, 33–41)

Brecht'in, Weill'in ve Elisabeth Hauptmann'ın *Happy End*'i (1929) gişede başarısız olur; 1930'da Leipzig'de sahnelenen ve masalsı bir özgürlük kenti olan Mahagony'de geçen *Mahagony*, 1933'den sonra Hitler iktidarının baskısı nedeniyle yasaklanır. *Mahagony*, *Dreigroschenoper* tarzından sapıp daha geniş, daha ayrıntılı bir operatik yapıya doğru yönelmiştir. *Der Jasager*'de (Berlin, 1930) (sondan bir önceki Weill–Brecht işbirliği) metin, herhangi bir abartılı dramatik oyunculuğu yasaklar ve Weill en ciddi müzikal yazı örneklerinden birini sunar. *Die Bürgschaft*'da (Berlin, 1932) bu yeni ağırbaşlılık, Weill'in yeni bir ulaşılabilirliği, geleneksel operanın geniş alanıyla birleştirebilen tarzıyla çok daha farklı ve rahatlamış bir tavırla karşılanır (Heldt, 2005, 157). *Der Silbersee*, *Der Dreigroschenoper*'in daha küçük ölçekli yapısına döner, ancak yoğun ironisine değil; buna rağmen 1933'te gerçekleşen ilk gösterimlerin adından hükümet temsili hemen yasaklarlar ve Weill Paris'e kaçmak zorunda kalır.

Weill'in sonraki eserleri arasında Knickerbocker *Holiday* (1938), *Lady in the Dark* (1941), savaştan sonra *Street Scene* (1947), *Love Life* (1948) ve *Lost in the Stars* (1949) sayılabilir. *Lady in the Dark* adlı eserde müzik, kadın kahramanın psikanalitik tedavisinde kurduğu üç hayal üzerinden gelişir. Fakat Weill diğer eserlerinde sosyal eleştiri yapmayı sürdürmüştür: *Street Scene*, New York'taki fakirler arasında geçerken *Lost in the Stars* Güney Afrika'daki ırk çatışmasını konu alır. *Zeitoper* operalarda, bu tür siyasi konulara değinen Weill dışındaki besteciler arasında Marc Blitzstein (1905–1964), *The Cradle will Rock'ta* (1937) ticari bir birliğin organizasyonunu, *No for an Answer'da* (1941) göçmenlerin kurban edilmesini ele almıştır.

Aslında Weill, politik amaçlar uğrunda ticari bir dil kullanılmaktadır; tüketim ve eğlence için üretilmiş bir aracı, kendisini yaratan toplumu eleştirmeye yönlendirilmektedir. Estetik kategorilerin seviyesi dikkate alındığında yüksek ve alçak kültür arasındaki ayrım küçümsenmektedir: Gershwin *Porgy and Bess* için ‘Amerikan halk operası’ demiştir, yani ona göre Broadway müziği halk müziğidir ve Smetana’nın kendi ülkesinin halk müziğini kullandığı gibi kullanılabilir.

Hindemith’in *Zeitoper* olarak anılan neo-klasik operası *Cardillac* (1926), yeni yönde bir önderdir. Busoni’nin *Die Brautwahl*’de yaptığı gibi Hindemith (1895–1963) de bir Hoffmann hikâyesi seçmiş ve bu hikâyeyi 18. yüzyıl tür ve yapılarını hatırlatan bir müziğe aktarmıştır. Ama *Cardillac* hayali bir komedi değil, katı bir dramadır ve müzikal biçimi daha sert ve heybetlidir: Müzik yapıtın büyük bölümde, güçlü orkestral *tutt*ilerle temposunu değiştirmeden uzun soluklu cümleler kurar. Başrol haricinde solo rollerin çoğu müzikal bağlamda nitelenmek yerine ses çeşitlerinin örnekleri konumdadırlar ve kelimelerin düzenlenmesi, sesler yalnızca başka enstrümanlarmış gibi tesadüfî görünebilir (Griffiths, 1994, 298). Operanın amacı, icatlarını yenileyip iyileştirmek amacıyla müşterilerini öldüren bir kuyumcunun hikâyesini, ibret verici küçük bir öykü olarak sunmaktır. Eser politik bir öyküdür çünkü *Cardillac*, kapitalist açgözlülüğü temsil eder. *Cardillac*’ın kendini üzerinde çalışılması gereken bir vak’a olarak gösteren hali, 1929 yılında kısa bir süre Brecht’le çalışmış olan Hindemith’in, özellikle Bertolt Brecht (1898–1956) ile özdeşleştirilen teatral yabancılaşmayı örneklediği durumlardan biridir.

Krenek’in *Der Sprung*’dan ve Jonny’den *Karl V*’e doğru aldığı yol gibi, Hindemith de benzer bir yol izleyerek dönemin popüler olan tarzlarını kullanmıştır: *Das Nusch-Nuschi*’deki (Stuttgart, 1921) ekspresyonizm parodisi, *Cardillac*’taki neo-klasik katılık, *Neues vom Tage*’de kullanılan popüler müzikler ve hepsinde görülebilen genel *Zeitoper* stili. Naziler tarafından belirlenen yeni koşullara bir tepki olarak 1934-35’te yazılmış olan *Mathis der Maler*, prömiyeri için Hindemith, 1938’de, Zürih’e gitmek zorunda kalır. Operanın konusu 16. yüzyılın ilk yıllarında geçer: Hindemith, Matthias Grunewald isimli ressamın yaşamından, sanatın bir lüks sayılabileceği bir dünyada yaşayan bir sanatçı olarak endişeleri için metafor bulur.

### 2.1.7 Nazi Almanyası (1933 – 1945)

1933'ten sonraki yıllarda Almanya'da besteciler, aynı yıllarda Sovyetler Birliği'nde olduğu kadar yoğun, resmi kontrollere tabi tutulmuş ve sonraki birkaç yıl içinde birçoğu sürgün edilmiş, bunların büyük bir bölümü *Joney spieit auf'ta* ve *Mahagonny'de* özgürlük ve sanatsal gençleşme cenneti ve hayata değer verilen bir yer olarak görülen Amerika'ya yönelmiştir. Schoenberg 1934, Weill 1935, Krenek 1939, Stravinsky 1939 ve Hindemith ise 1940'ta Amerika'ya göç etmiştir. Fakat karşılıklarına yeni eser yaratmada teşvik edici olmayan bir opera hayatı çıkmıştır: Metropolitan Opera, dikkat çekici 1910 yılındaki *La fanciulla del West*, Humperdinck'in *Königskinder* ve Converse'ün *The Pipe of Desire'i* dahil yüzyılın önceki yıllarına ait yapımların prömiyerlerini sunmada faaldir. Fakat bu açıklık kısa sürede son bulmuş, sahnelenmiş Amerikan operaları repertuardan çıkartılmıştır (Bkz. Griffiths, 1994, 303).

Hitler Hükümeti döneminde sahnelenen Wagner, Verdi, Mozart, Puccini ve Lortzing'in operaları, Romantik Alman ve İtalyan opera geleneğinin devamlılığını sağlarken, Fransız operalarının performansı 1918'den beri düşüş göstermiştir. Tiyatroların ve çalışanlarının sayısı 1933 ile 1944 arasında çöküşten sonraki genel ekonomik iyileşmeden dolayı büyük ölçüde artış gösterir (Schreiber 2000, 667). Strauss'un *Friedenstag*'ının (Münih, 1938) diyatonik ve uyumlu müziği ve Do Majör tonu, Alman Hükümeti'nin başarısının kutlaması olarak görünmüş ve eleştirilmiştir (Heldt, 2005, 158). Hükümetin talimatları doğrultusunda üretimlerini sürdüren opera bestecilerinin yanı sıra, Max Pechstein, Ernst Barlach, Karl Schmitt-Rottluff ve Emil Nolde gibi kısmen ekspresyonist olan ressamlar, Nazi devrinin ilk yılları boyunca çaresizce sanatlarının özellikle Alman sanatı olarak yer edinebilmesini ummuşlardır (Willett 1970, 196-219).

Ottmar Gerster'in *Die Hexe von Passau*'su (Düsseldorf, 1941) bu dönemde başarılı olmuştur. 15. yüzyıl köylülerinin ayaklanmasını anlatan bir hikâyeye; gerileyen tüm özelliklerine rağmen İkinci İmparatorluk kültürünün yenilenmesini istemeyen Üçüncü İmparatorluk için uygun olan ıslah edilmiş bir modernlik örneği sunar (Heldt, 2005, 159). Rudolf Wagner-Regeny, Weill'in *Die Bürgschaft*'ının ağır başlı havasına sahiptir:

*Der Günstling, oder Die letzten Tage des grossen Herrn Fabiano*'su (Dresden, 1935) bir netlik örneği olarak anılır ve *Die Bürger von Calais* 1939'da bestelenir. Paul Klenau, *Michael Kohlhaas*'ta (Stuttgart, 1933) eleştirilmesine rağmen on ki ton tekniğini kullanmıştır. Schoenberg'in öğrencisi Winfried Zillig *Rosse*'de (Düsseldorf, 1933), *Das Opfer*'de (Hamburg, 1937) ve *Die Windsbraut*'da (Leipzig, 1941) aynı tekniği kullanır. Werner Egk'in *Peer Gynt*'i (Berlin, 1938) 1920'lerden itibaren popüler şarkı tarzını ve caz ritimlerini kullanır.

Bu dönemde tematik ve müzikal olarak muhafazakârlık hüküm sürmüştür. Nazi hareketinin kendisini sahneye koyma, operada hoş karşılanmıyordu; Nazi şehidi Horst Wessel'in 'bir opera tenoru olduğu ve etrafındaki bariton ve bas arkadaşlarının şarkı söyledikleri' fikri, Naziler'de dehşet uyandırdı (Schmitz 1939, 381). Bunun yerine masallar; Heinrich'in Strecker'in *Annchen von Tharau*'su, (Breslau, 1933), Egk'in *Die Zaubergeige*'si (Frankfurt, 1935), komik operalar; Edmund Nick'in *Das kleine Hofkonzert*'i (Münih, 1935) ve Mark Lothar'ın *Schneider Wibbel*'i (Berlin, 1938) ya da klasik konular; Paul Graener'in *Der Prinz von Homburg*'u, (Berlin, 1935) ve Hermann Reutter'in *Doktor Johannes Faust*'u (Frankfurt, 1936) bulunur.

Carl Orff'un neo-folklorik ve neo-ortaçağ tarzı, sıkı tonal yapısı ve sadeliğiyle, rejim tarafından istenen şeye hizmet eder. Sahne kantatı *Carmina Burana* (Frankfurt, 1937) Bavyera manastırında toplanan ortaçağ metinlerine yön verir; *Der Mond (The Moon)*; Münih, 1939) ve *Die Kluge (The Wise Maiden)*; Frankfurt, 1943) peri masallarına dayanır; *Agnes Bernauer* de (Stuttgart; 1947) Bavyera tarihine dayanır. *Carmina Burana* eleştirmenler tarafından deneysel olmakla ve Alman olmamakla kınanır.

Karl Amadeus Hartmann, 1920'lerin öykünme tekniklerini kullanarak 1934-35'te *Simplicius Simplicissimus*'u besteler ancak operanın galası 1948'de yapılabilir. Schoenberg'in ve Alois Haba'nın öğrencisi ve önceki iki operanın – *Der Sturz des Antichrist* (1935; galası Bielefeld'de 1995'te yapılır) ve *Der zerbrochene Krug* (1942; galası Dresden'de 1996'da yapılır) -bestecisi olan Viktor Ullmann *Der Kaiser von Atlantis, oder Die Todesverweigerung*'u 1943'te Hans Krasa'nın çocuklar için yaptığı opera *Brundibar*'ı birkaç yıl önce yazdığı yer olan Terezin'deki toplama kampında yazar. Ullmann'ın de bu dönemde sahnelenmez ve galası 1975'e gerçekleşir. Operanın konusu, toplu halde savaş ilan eden ve böylece ölümü bile şoke eden imparator Overall

ile ilgilidir ve Hitler'e açık gönderme yapar. Operanın müziği, Mahler'e, Schoenberg'e, Weill'a, kabare şarkılarına, protestan dinsel müziğine, Reichardt'a, Bach'a ve Brahms'a göndermeler yaparak Ullmann, *Zeitoper*'ın çok yönlü yapısına uygunluk gösterir (Heldt, 2005, 160).

### 2.1.8 1945 Sonrası Almanya

1945 sonrasında Avusturya ve Almanya, atlattıkları savaş ve Hitler Hükümeti'nin olumsuz etkisiyle, müziğin merkezi olmayı sürdürememiştir. İngilizlerin özellikle Benjamin Britten ile yakaladıkları operatik başarı, opera merkezlerinin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gösterdiği değişimi gösterir. 1949'da Alman Demokratik Cumhuriyeti ve Federal Alman Cumhuriyeti kurulur; aynı yıl Strauss ve Pfitzner ve 1950'de Weill ve 1951'de Schoenberg ölür. 1947'de Salzburg festivali ilk kez yaşayan bir bestecinin, Gottfried von Einem'in *Dantons Tod* adlı operasının galasını gerçekleştirir.

Carl Orff'un *Antigona* adlı eseri ilk kez Salzburg'da 1949 yılında sahnelenir. Orff, Nazi rejiminin ardından, Alman konularından, *Catulli Carmina*'nın (Leipzig, 1943) başlattığı ilgi alanı olan erken çağlara yönelir. *Antigona*'yi *Oedipus der Tyrann* (Stuttgart, 1959), *Prometheus* (Stuttgart, 1968) ve *De temporum fine comoedia* (Salzburg, 1973) takip eder.

Wagner-Regeny, *Prometheus* (1959) ve *Das Bergwerk von Falun*'u (1961) Salzburg Festivali için besteler. Korngold'un *Die Kathrin*'inin galası 1950'de Viyana'da yapılır; opera izleyicilerden olumlu tepkiler alır; fakat eleştirmenler opera dili bakımından yapıtı eski bulmuşlardır. Krenek Amerika'da kalır fakat Alman sahneleri için onun farklılığa olan tutkusunu sürdüren operalar yazar ve bunu yaparken Socrates'in kaderini McCarthyism'in aynası olarak kullanan *Pallas Athene Weint* (Hamburg, 1955)'teki siyasi bağlantılar ile Mozart'ın *Cosi fan tutte*'sinden ipuçları çıkaran *Sardakai*'deki (Hamburg, 1970) opera buffa arasında, siyasi tonlarla gidip gelir (Heldt, 2005, 161).

Hindemith İsviçre'ye taşınır ve *Die Harmonie der Welt*'i 1957 Münih Festivali için,

Johannes Kepler'in dünyevi hareket teorilerini, kendi müzikal armoni teorilerinin aynası olarak kullanarak yazar. Brecht'in yanı sıra, Hanns Eisler ve Paul Dessau da, McCarthyism altında Amerika'dan kovulup ve Berlin'e geri döner. Eisler opera bestelemez fakat Brecht ile birlikte birçok oyunda oynar. Dessau da Brecht ile birlikte çalışmıştır. Sonra da Brecht'in radyo oyunu *The Trial of Lucullus*'unu düzenlerken Roger toplantılarına katılır. Brecht'ten sonra 1966'ya kadar *Puntilla*'yı yazan Dessau, *Lanzelot* (Berlin, 1969), *Einstein* (Berlin, 1974) ve *Leonce und Lena* (Berlin, 1979) adlı operaları besteler ve gösterim ile eleştiri arasındaki karmaşık ilişkinin epik tiyatrosunu Brecht tarzını sürdürerek geliştirir. (Heldt, 2005, 161) Eisler ile Dessau'nun ilişkileri, Stalin'in 1953'te ölmesinden sonra 'sosyalist realizmin' sorunlu mirası GDR operası giderek artan bir şekilde, Max Butting (*Platus im Nonnenkloster*, 1959) ve Ottmar Gerster (*Die fröhliche Sünder*, 1963) gibi besteciler tarafından taklit edilen Sovyet modellerinin etkisi altına girdiğinde, geniş çapta tartışılır. Ama yine de post-Stalinist opera sahnesi tek biçimden uzaktır. Robert Hanell gibi muhafazakâr besteciler Batılı 'tamamlanmış modernizme' karşı polemik yaratır (Neef 1992; 216); ancak 1960'tan sonra bazı besteciler bu yöne eğilirler: Siegfried Matthus, *Lazarillo von Matthus*'ta (1964) ve daha açık bir şekilde *Der Letzte Schuss*'ta (Berlin, 1967); Udo Zimmermann *Die Weisse Rose*'da (Dresden, 1967, yenilenmiş versiyonu Hamburg, 1986) ve Rainer Kunad da *Old Fritz*'de (1965) serializme ait yapıları dikkatli bir şekilde kullanır.

Hitler Hükümeti'nin müzik tarihinin gidişini önemli ve keskin biçimde değiştirmesinden sonra Batı Almanya ve Avusturyalı besteciler 1945'te, 1920'lerin öncülerıyla yeniden irtibata geçme şansına sahip olurlar. Fakat yine de, bu önemli tarihsel boşluk fark edilebilmektedir. Yeni Müzik, kendi ataletine ve diğer müzik tarzlarına göre daha muhafazakâr dinleyicilere sahip olan büyük kuruluşlara bağlı olarak, opera türünde zor kabul görmüş ve savaş öncesi öncülerin yeniden keşfedilmesinde seçici davranılmıştır. Weill'in daha büyük halk kitlesi için opera hayali, Schoenberg'in öncü olarak sanatçı üzerindeki etkisinden daha az çekiciydi ve Alman eleştirmenler Weill'in Broadway kariyeriyle şaşkınlığa uğradılar ve 'Rusya derisi ve tütünü kokan, yaşlı, gerçek Weill'i' tercih ettiler (Fiechtner 1961, 217). Swing, caz ve Amerika'daki rock'n'roll akımı Avrupalı savaş sonrası müziğinin en etkili gelişmesiydi; fakat 1920'lerdeki *Zeitoper* hariç, Avrupa operasını etkilemez.

*Literaturoper*'e yani literatür operasına olan savaş öncesi eğilimin artması, 1918'den



sonra tekrar gündeme gelir ve Carl Orff Sophocles'in *Antigonae*'sini ve *Oedipus*'unu Hölderlin'in çevirilerinden ve Aeschlyus'un *Prometheus*'unu Yunanca olarak düzenler; Egk, Kleist'in *Die Verlobung in San Domingo*'sunu (Münih, 1963) kullanır; Boris Blacher *Romeo and Juliet*'i (Berlin, 1947) düzenler; von Einem, Büchner'in *Dantons Tod*'unu, Friedrich Dürrenmatt'ın *Der Besuch der alten Dame*'sini (Viyana, 1971) düzenler ve Heinz von Cremer, Kafka'nın *Der Prozess*'ini (Salzburg, 1953) uyarlar; Giselher Klebe, Schiller'i *Die Rauber*'de (Düsseldorf, 1957) ve Shakespeare'i *Die Ermordung Casars*'da (Essen, 1959) kullanır; Zillig, *Troilus und Cressida*'yı (Düsseldorf, 1951) besteler; Wolfgang Fortner, *Die Bluthochzeit* (Köln, 1957) ile *In Seinem Garten liebt Don Perlimpin Belisa*'da (Schwetzingen, 1962) Lorca düzenler; Hans Verner Henze ise *Cervantes*'i, *Das Wundertheater* (Heidelberg, 1949) için, Prevost'un *Manon Lescaut*'unu *Boulevard Solitude* (Hanover, 1952) için, Kafka'yı *Ein Labdarzt* (Hamburg, 1951) için, Carlo Gozzi'yi *König Hirsch* (Berlin, 1956) için, Kleist'ı *Der Prinz von Hamburg* (Hamburg, 1960) için uyarlar. Metinlerin niteliği, müzikal deneyler uygundur; izleyiciler, opera hakkında herhangi bir karmaşa yaşadıklarında, yazınsal temele başvurabilirler ve bu nedenle, literatür operalar, geleneksel opera izleyicisi tarafından yoğun ilgi görür.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren atonalite, serializm, farklı tonal yönelimler, öykünme, elektronik müzik ve muique concrete gibi bir çok yeni yazın tekniği gelişir. Bunlar Klebe'nin, von Einem'in ve Aribert Reinmann'ın hocası olan Boris Blacher'in operalarında gözlenebilir. Serializm ve 1960'ların ortalarından itibaren de elektroniği kullanır. *Preussisches Marchen* (Berlin, 1952) şarkıların, marşların, valsın, polkanın vb. bir virtüöz öykünmesidir; oysa *Abstrake Oper Nr. 1* (1953), Egk'in sadece duygulardan oluşan librettosunun yalıtılmış deyimlerine ve saçma hecelerine dayanır ve müzikte soyut ekspresyonizme örneklenebilir (Heldt, 2005, 164).

1945'ten sonraki en önemli Alman opera bestecilerinden biri Hans Werner Henze'dir (1926—). Irkçılığı ve milliyetçiliği hicveden *Das Wundertheater*'da, *Boulevard Solitude*'de ve radyo operaları *Ein Landarzt* ve *Das Ende einer Welt*'de (1953) 18. yüzyıl parodilerinden II. Viyana Okulu tonalitesine ve on iki tona, kabare şarkılarına ve büyük orkestra cazına varana kadar çok çeşitli malzeme kullanarak alaycı ve rahatsız edici bir tarz takınır. 1953'te kendini yeniden bir İtalyan bestecisi sayarak, İtalyan opera geleneğinin yanı sıra halk müziğini de kullanarak İtalya'ya yerleşir (Heldt, 2005,

164). Henze, *Der Prinz von Hamburg*, *Elegie für junge Liebende* (Schwetzingen, 1961), *Der Junge Lord* (Berlin, 1965) adlı operalarıyla üretimini sürdürür. Batı Alman topluluğuna 1960'larda ve 1970'lerde ayak uyduran Henze, bu kez *El Cimarron* (1970), *La Cubana* (1973) ve *We Come to the River* (Londra, 1976) gibi eserlerin sol kanat siyasi bestecisi olarak belirir.

## 2.2 Fransa

Debussy'nin *Pelleas et Melisande*'ı ve Dukas'ın *Ariane et Barbe-blene*'si ile Fransız operası, açıkça 'Wagnerism'i örnek almasının dışında, daha kişisel etkileyici bir dile ve Wagner'in eserlerinden esinlendikleri bazı etkileri birleştiren daha güçlü ve yeni bir yazına doğru ilerlemiştir. Ancak Debussy'nin ve Dukas'ın buluşlarına rağmen, 20. yüzyılın ilk yılları boyunca Fransız operası Wagner'in yoğun etkisinden kurtulamamıştır.

Theatre des Champs-Elysees'in Nisan, Mayıs ve Haziran 1913'teki açılış sezonu – Gabriel Astruc tarafından 'Grande Saison de Paris' olarak ilan edilmiştir ve Birinci Dünya Savaşının çıkmasından hemen önceki Paris'in kültürel yaşamı hakkında önemli bir veri sağlar (Simeone, 2005, 125). Bu sezon, Diaghilev'in *Ballets Russes*'i, Debussy'nin *Jeux*'u ve Stravinsky'nin *Rite of Spring*'i tarafından sunulan yeni bale müziklerinden dolayı efsanevi bir hal almış olsa da, opera temsilleri de önemli başarılar sağlamıştır. Saint-Saens, Faure, d'Indy, Debussy ve Dukas'ın kendi eserlerini yönettikleri açılış konserinden sonra, Desire-Emile Inghelbrecht tarafından yönetilen ve 1838'deki başarısız galasından sonra Paris'te ilk kez sahnelenecek olan Berlioz'un *Benvenuto Celini* operasının temsili büyük başarı sağlar. Musorgsky'nin iki büyük operası *Boris Godunov* ve *Khovanschina* da aynı sahnede temsil edilen yapıtlardandır. Rus - özellikle Musorgsky - ve İspanyol besteciler, Wagner kadar olmasa da Fransız operasını önemli ölçüde etkilemiştir ve başka yerlerde olduğu gibi Fransa'da da besteciler yeni tarzlar denemeye başlamışlardır. Özellikle tek perdelik operalara eğilim söz konusudur. Bunlar opera türü içinde yeni değildir; ancak 19. yüzyıl sonlarında Ruslara özgü hale gelmiştir (Simeone, 126).

Küçük gruplar için yazılmış diğer kısa eserler, Stravinsky'nin *Renard*'ı (1922) ve Milhaud'un *Le Malheurs d'Orphee*'si (1925) gibi Falla'nın eserinin de Prenses Edmond de Polignac tarafından, salonunda oynanması istenmiştir (Griffiths, 1994, 313). Bununla birlikte zamanın romantik karşıtı hareketin bir parçası olarak eserin kısa ve sınırlı olması konusunda daha yaygın bir istek vardır. Örnek olarak Milhaud'un Yunan mitleri üzerine yazdığı eseri *Trois Operas Minutes* (1928), Hindemith'in on iki dakikalık *Hin und Zurück* (1927) ve Malipero'nun *L'Orfeide* üçlüsünün ikinci eseri

olan tek bir perdesinde yedi farklı opera bulunan *Sette Canzoni* adlı eserleri gösterilebilir.

### 2.2.1 Paul Dukas

Paul Dukas'ın (1865-1935) Maeterlinck'in metnine dayanan operası *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), bir başka Maeterlinck metnine dayanan opera olan Debussy'nin *Pelleas*'ından farklıdır ve bu farklılık, bir bakıma opera metnine bağlıdır. *Pelleas*'daki kısa cümleli diyaloglar yerine Maeterlinck burada Ariane'ye uzun bir başrol verir ve diğer önemli bölüm olan hemşiresinin bölümü olması gerektiği gibi kendisini ifade etmesini sağlayan bir araçtır. Barbe-Bleue ise geçici, güçsüz bir varlıktır ve bayan seslerinin fazlasıyla hüküm sürdüğü bu operanın, özgürlüğün zorluklarına daha çok gönderme yapıyor olsa da kadınların özgürleştirilmesini savunduğu düşünülmektedir. Ariane, Mavi Sakal'ın (*Barbe-Bleue*) kalesine varır (bu *Pelleas*'tan önemli bir farklılıktır: Operası tamamen içeride, karanlık bir şatoda geçerken, Debussy'ninki orman, sahil, bahçeyle içerisi arasında geçer) ve esir tuttuğu önceki beş karısını bulur. Onları azat etmek ister ama onlar bunu reddeder; O'nun tek başarısı kendini özgürleştirmesidir. Operanın müzikal dili sürekli olarak, Debussy, Wagner, Musorgsky ve Strauss'un diline kayma özelliği taşır. Ernest Bloch'un (1880-1959) *Macbeth*'inde (1910) olduğu gibi bu alana girmiş diğer besteciler, bireysel bir süreci takip etmede daha az başarılı olmuşlardır (Griffiths, 1994, 312).

Debussy ve Dukas'ın ardından Bela Bartok da (1881–1945) 1911'de, Budapeşte Operası tarafından bestelenip ilk kez yedi yıl sonra sahnelenen *Duke Bluebeard's Castle* adlı eserinde bir Maeterlinck metni ile çalışır. Bartok, opera metninde Maeterlinck'in oyununu basitleştirir, değiştirir ve eşit derecede önemli sadece iki karakterli bir sahne oluşturur: Mavi Sakal ve buradaki adı Judith olan yeni karısı. Bluebeard'ın kalesine giden kadın, yedi tane kilitli kapı bulur ve bunların arkasında ne olduğunu bilmek ister. Adam gönülsüzce Judith'e anahtarları verir. Kadın yavaş yavaş sadece onun gücünün delillerini yani cephaneliği, hazinesi ve arazisini değil aynı zamanda zalimliğinin ve ruhsal bozukluğunun kanıtlarını da keşfeder. Kapıların sırayla açılması sırasında, Bartok'un, Strauss'un ton şiirlerinden ve Dukas'ın operasından edindiği tavırla orkestra

yoğun müzikal tasvir sunar. Buradaki müzik – edebi metin ilişkisi, prozodi, Debussy'nin eseriyle (Judith Melisande'a yakinken, bas-bariton Mavi Sakal ise Arkel ve Golaud ile benzer özelliklere sahiptir) ve Macaristan halk şarkılarıyla ilişkilidir. Ayrıca söz konusu iki opera da, oyuncu, dekor ve diyaloglar açısından minimalisttir.

### 2.2.2 Gabriel Faure

Gabriel Faure (1845–1924), tiyatro için müzik yapan başarılı bir bestecidir ve özellikle Edmond Haraucourt'un Shakespeare uyarlaması *Shylock* (1889) ve Maeterlinck'in *Pelleas et Melisande*'i için (1898) müzik yapmıştır. Besteci, tamamlanmış tek operasını, kariyerinin sonlarına doğru meydana getirir. Rene Fauchois'in bir librettosuna üç perdelik bir opera olan *Penelope* üzerinde çalışmaya 1907 yılında başlar ve opera, piyano-vokal partituruyla 1912'ye doğru tamamlanır. Yapıt, Heugel tarafından yayımlanır ve 1913'te yeniden düzenlenmiş bir baskısı yapılır. Kısmen Fernand Pecond, çoğunlukla da Faure tarafından gerçekleştirilen orkestrasyon, sonraki yılın başlarında, Monte Karlo'da 4 Mart 1913'te ve Paris'teki yeni Theatre des Champs-Elysees'te 10 Mayıs 1913'te yapılan gala için tamamlanır.

*Penelope*, Faure'yi diğerlerine oranla çok daha fazla uğraştıran bir eserdir. Bu eserin, besteci için evlilikteki sevginin bir ifadesi olduğu düşünülmektedir. Bestecinin oğlu Philippe Faure-Fremiet bunu, 'görmekli karakterlerin söylediği efsanevi ölçüyle yapılmış yeni bir *Bonne Chanson*' olarak tanımlar (Faure-Fremiet 1945, 17) . Bu, görünüşte Wagner tarzı prensiplerle kurulmuş olsa da, dramatik tutarlılıkla ilgili bazı eksiklikleri olan bir eserdir. Fakat Faure'nin dramatik kurgu ve tutarlılık dışında, özellikle yoğun lirizmin hâkim olduğu müzik yazısı, yapıtı özel kılar. Faure, operada, geleneksel aryalardan kaçındığında, müzik, genellikle, Fransız ulusal şarkıları tarzında gelişir.

### 2.2.3 Mauricio Ravel

Ravel, tek perdelik operası *L'Heure Espagnole*'nin piyano-vokal partitürünü Ekim 1907'de tamamlar ve yapıt sonraki yıl Durand tarafından yayımlanır ve Opera-Comique'de 19 Mayıs 1911'de sahnelenir. Uzun bir süre ertelenen galadan iki gün önce Ravel Le Figaro'ya operayla ilgili hedeflerini açıklayan bir mektup yazar ve İtalyan *opera buffa*sını yeniden oluşturmak istediğini belirtir (Orenstein, 1975, 55). Geleneksel şekilde tasarlanan *L'heure Espangole*, Musorgsky'nin, Gogol'ün oyununa sadık bir uyarlama olan *Marriage*'i gibi, bir müzikal komedidir ve birkaç eleme dışında Franc-Nohain'in metninde hiçbir değişiklik yapılmamıştır. Modern orkestra, komik efektleri abartmak ve vurgulamak için uygun bir zemin hazırlamıştır.

Melodik çizgi tamamen Fransızca'nın ritmi ve melodisini takip eder ve yapıt, [prozodi](#) bakımından Ravel'in başarılı bir ürünüdür. Dönemin geleneksel opera dinleyicisi için, orkestradan gelen alışılmadık tınlar, kullanılan [poliritm](#)ler, İspanyol esinli melodiler, yeni vokal stiller ironi doludur ve durumun groteskliğinin müzikteki izdüşümüdür.

*L'Heure Espagnole*'e gösterilen eleştirel tepkiler, sadece orkestrasyondaki yeni denemeler değil, librettonun hafif pornografik bir vodvil niteliğinde olduğu yönünde de çeşitlilik gösterir. Daha açık ve ileri görüşlü olan eleştirmenler ise Ravel'in mantık adına müzikal dilden sadece uluslararasılığı ve evrenselliğini değil, ayrıca saf insanlığını da çıkardığını, yani romantik dönemdeki duygu patlamaları ve içsel aşkınlığın olmadığını ve bunun müziğe sağlam bir tutarlılık getirdiği görüşündedirler (Orenstein, 1975, 57). Ravel'in eski öğretmeni Gabriel Faure, *Le Fiagro* için 20 Mayıs 1911'de yazdığı eleştiri yazısında, Ravel'in Franc-Nohain'e olan sadakatinden ve metnin her nüansının partitürde yansıtılmış gibi görünmesine gösterdiği özenden çok etkilenmiş, Ravel'in parlak, yaratıcı ses dünyasından ve orkestral keşiflerinden memnun kaldığını belirtmiştir (Faure, 1930, 116–7).

Maurice Ravel'in diğer operası olan *L'Heure Espagnole*'unda (1911), bir saatçideki atmosfere göre orkestranın tik taklarıyla büyük bir giriş yapan tüm orkestra partileri, kesin olarak zaman tarafından yönetilen karakterlerle ilgilidir. Opera, kocasının evde olmadığı zamana göre eve başka erkekler alabilen saatçi karısının erotik hazırlıklarıyla ilgili bir komedidir. *Der Rosenkavalier*'de olduğu gibi tarzı Paris-İspanyol olan gizli bir güçlü dans eğiliminden gelen bir coşkunluk da söz konusudur.

Ravel, tek perdelik *L'Enfant et les sortilèges* operası için Colette ile birlikte çalışmış ve opera ilk kez 21 Mart 1925'te Monte Karlo Operası'nda sahnelenmiştir. İçinde yaramaz bir çocuğun kendisine şarkı ve danslarla işkence eden şeyler-nesneler, hayvanlar, ağaçlar bir masal prensesi, hatta gürültülü bir şiir dizisi-tarafından cezalandırıldığı bir öyküye dayana operada parodici mizah partitürün önemli bir özelliğidir ancak eser komik opera değildir. Opera, bir çaydanlık ve Çinli fincanın kesik tempolu dansını, Ateşin söylediği koloratur aryası, kedilerin yaptığı bir düeti, yaralı bir ağacın matemini ve vır aklayan kurbağa grubunun bahçe müziğini içeren bir dizi parlak ve zeki müzikal minyatürdür. Bunlar çocuğu korkutsa bile zevk için yaratılmıştır. Bu bağlamda ve el işlerinin ve imalarının sofistike oluşu anlamında eser, *L'Heure espagnole* gibi yetişkinlerin oluşturduğu bir izleyici kitlesi için tasarlanmıştır (Griffiths, 1994, 312). Ravel *L'Enfant*'ta yeni bir ses dünyası arayışındadır ve orkestrasyonu farklı biçimde kullanmıştır. Ravel'in cümlelemedeki karakteristik özeni dikkat çekicidir. Vokal partiler *L'Heure Espagnole*'dekinden çok daha fazla melodiktir. *L'Enfant*'ın kapanışı, iddiasızlığı ve yumuşakça hareketlendirilen sağlam bir ritminin olmasına rağmen bir sertlik ve kesinlik taşıması açısından dikkate değerdir.

#### 2.2.4 Igor Stravinsky

Diaghilev'in Paris'teki *Ballets Russes* dönemi, çok büyük, sanatsal bir önem taşımaktadır. Parisli izleyicilere Rus operasını tanıtan Diaghilev'dir; bunlara örnek olarak Musorgsky'nin *Boris Godunov*'u ve *Khovanschina*'sı, Borodin'in *Prince Igor*'u ve özellikle, Hans Christian'ın peri masalına dayanan, besteci ve Stepan Mitusov'un oluşturduğu bir librettoyla Stravinsky'nin *Le Rossignol: 'conte lyrique en trois actes'* adlı operası verilebilir. Stravinsky esere 1908'in başında başlar fakat 1914'e kadar bu eser tamamlanmaz çünkü o sıralar Stravinsky *The Firebird*, *Petrushka* ve *The Rite of Spring*'i yazmakla meşguldür. *Le Rossignol*'ün ilk performansı, kostümleri ve seti Alexandre Benois tarafından tasarlanarak, Paris Operasında 26 Mayıs 1914'te gerçekleştirilir. Bir saatten az süren yapıt, özellikle bu açıdan, izleyiciyi ve Rus ve Fransız öncellerini, özellikle Musorgsky'yi ve Debussy'yi şaşırtan üslupsal bir farklılığa sahiptir. Stravinsky bale müziğine duyduğu yakınlığa rağmen, opera türüne duyduğu

uzaklığı 13 Şubat 1913'te Daily Mail'in yaptığı bir röportajda şöyle dile getirmiştir: 'Operayı hiç sevmem. Müzik jestle ya da sözlerle evlendirilebilir, her ikisiyle de değil. Operanın sanatsal temelini yanlış olması işte bu yüzdendir. Her halükârda opera durgundur. Parsifal'den beri hangi operalar yazıldı? Sadece iki tane – Strauss'un Elektra'sı ve Debussy'nin Pelleas'ı...' (Simeone, 2005, 129) *Le Rossignol*'ün, özellikle ilk sahnelerinde, Rus etkileri olduğu kadar Fransız etkileri de hâkimdir. Stravinsky, operaya getirdiği yeni ve radikal değişimlerden ötürü, izleyici ve profesyonellerden - hatta opera türünde yakından takip ettiği Mussorgsky ve Debussy'den bile olumsuz tepkiler almıştır.

Stravinsky opera geleneğinde, özellikle Rimsky-Korsakov, peri masalları geleneğine fazlasıyla bağlı bir eser de yazmıştır: *The Nightingale* (1914) Andersen'in bir hikâyesine dayanır. Fakat operanın sözde resmiliği, karakterlerin yapay oluşumu ve üç perdeyi bir perdelik zamana sıkıştırmak, eseri bir minyatür ve gerçek bir operanın oyuncak versiyonu izlenimi vererek, bir kinaye barındırır.

Stravinsky'nin *Mavra*'sı (1922) Rusça metni, fakat Rus olmayan bir toplum için yazılmasıyla, hedef kitlesini, içinde geçen kelimeleri anlamayan izleyiciler olarak belirler. Eser, izleyiciye yabancı gelir; Stravinsky ona kasten bir yabancılik yükleyerek, onu var olmayan, yapay bir yabancı kültürün örneği şeklinde yaratarak sömürür. Bir askerın sevgilisinin evindeki aşçının yerini almak için onun kılığına girdiği ve ancak traş olduğunda bunun ortaya çıkacağı bir öykü için edepsiz kılık kıyafetler gereklidir. Puşkin'e dayanılarak yazılan bu hikâye bir uvertür ve tamamı yarım saat süren on üç kısa şiir olarak sahnelenir ve neo-klasik etkiler taşıyan müziği dışında, oldukça modernist bir operadır.

*Mavra* (1922), parodileri ve esasında üflemeli tabanlı partisiyonuyla Hindemith'ten Shostakovich'e kadar bir çok besteciyi etkilemiş bir operadır. Eser, Stravinsky'ye kısa sürede 'opera-oratoryo'su *Oedipus Rex*'i (1927) oluşturacak zemini sağlamıştır. Cocteau'dan, *Oedipus Rex* için metin yardımı isteyen Stravinsky opera metninin Latince yazılmasını da talep etmiştir. Dolayısıyla eser belgelere dayalıdır ve Hindemith'in ve Weill'in operalarındakinden daha sade bir yabancılaştırma etkisine ulaşır (Griffiths, 1994, 310).



Hikâyeyi bir bağdaşmazlık uzaklığından gözlemlenen bir nesne olarak sunma yöntemi; Stravinsky'nin maskeli ve kırılmış kostümleriyle şarkıcıları içeren eserin sahnelenmesinde tercih ettiği tavırla yoğunlaşır. Partisyondaki önsöze göre 'onlar, yaşayan heykel izlenimini uyandırmalıdır'(Griffiths, 1994, 311) Fakat operanın neo-klasik özelliğine en çok katkıda bulunan müziktir. İki solistin birlikte şarkı söylediği (Oedipus ve Jocasta) sadece kısa bir geçişi olan aryalar ve koro şiirlerinin bir sonucu olarak eser 18. yüzyıl vokal eserlerine gönderme yapar. Solistler ve erkekler korusu arasındaki tezat ve Verdi, Şostakoviç, Prokofiev ve Bach arasında gidip gelen eklektik müzik, izleyici için farklı bir opera dili sunar. Stravinsky, *Oedipus* hikâyesini Hristiyan yankıları için almış olabilir: Partisyonu İtalyan tarzından ziyade eski rahip telaffuzlarını gerektirse de eserin Latincesi bir cemaatle birliktelik duygusu verir ve *Oedipus* eserle birlikte acı çeken bir kurban olur. Fakat bütün hikâyeler içinden bu hikâyede psikolojik kavrayışın reddedilmesi, esere Freud karşıtı bir görüntü verir (Griffiths, 1994, 311).

### 2.2.5 Henri Rabaud

Henri Rabaud'un (1873–1949), savaş öncesi Fransız operasının önemli başarılarından biri olup günümüzde nadiren sahnelenen *Marouf* adlı operasının galası, 15 Mayıs 1914'te, *Le Rossignol*'ün ilk performansından hemen önce, Opera-Comique'de gerçekleşmiştir. Massenet ile yaptıkları çalışmalardan sonra Rabaud 1894'te de Rome ödülünü kazandı ve yaşadığı devirde İtalya'da Verdi ve Puccini'nin en büyük hayranlarından biri oldu. Ancak bestecinin Wagnerian kökleri, operalarında, orkestral renklerde ve doğuya özgü, uzun soluklu hikâye anlatımında göze çarpar. 1922'de Rabaud Paris Conservatoire'nin yöneticisi olarak Faure'nin yerini alır ve J. M. Synge'nin *Riders to the Sea* (Vaughan Williams'ın operasının temeli olan) eserine dayanan *L'Appel de la mer*'i Opera-Comique'de ilk kez 1924'te sahnelenir.

### 2.2.6 Albert Roussel

Albert Roussel (1869–1937), doğuya karşı büyük bir hayranlık duyan bir diğer Fransız bestecidir. *Padmavati* adlı operasını, Laloy'un bir librettosu için Birinci Dünya Savaşı'nın devam ettiği sıralarda yazmıştır. Roussel gibi Laloy da doğu kültürüne hayrandır: Roussel 1909'da karısıyla birlikte Hindistan'a ve Kamboçya'ya birkaç ay süren bir gezi yapar; Laloy Uzak Doğu müziği üzerine Kamboçya'da müzik ve dansla ilgili ve Çin müziğine dair ilk Fransızca yayınları yapar. 1914'te, Roussel'in balesi *Le Festin de l'araignee*'nin başarısının ardından Paris Operasının yeni yöneticisi olarak atanan Jacques Rouché, Roussel'i yeni bir sahne eseri yazmakla görevlendirdi. Savaş kaçınılmaz bir şekilde yaratıcı etkinliği bozdu ve gelişme sekteye uğradı. *Padmavati* 1918'de tamamlandı ve ancak beş yıl sonra, 1 Haziran 1923'te ilk kez sahnelenebildi. İki perdelik bu operada, Roussel'in Hindistan tutkusu konusu bakımından –Hintli Chitor kraliçesinin destanı– belirgindir ancak operanın müzikal diline etki etmez. Fransızlar için çekici konusu ve koyu orkestral renkler ve etkili koroları, operanın olumlu tepkiler almasını sağlamıştır.

### 2.2.7 Darius Milhaud

Darius Milhaud yaklaşık kırk tane opera ve bale oluşturmuştur ve bu dramatik eserlerin birkaçında besteciliğinin en orijinal ve yaratıcı özelliklerini yansıtmıştır. İlk operatik projesi olan *La Brebis egaree*'yi 1914–10 yılları arasında Paris Konservatuvarı'nda öğrenciyken, Francis Jammes'in bir librettosu için bestelemiştir. Eser, tamamlandıktan yaklaşık on yıl sonra, 8 Aralık 1923'te ilk kez Opera-Comique'de sahnelenmiş ancak izleyiciler ve basın olumsuz tepkisini almıştır.

Eserin temel malzemesi basit ve tanıdiktir. Bunun sebebi, başkahramanların parlak ruhları ile hayatlarının sefil bayağılıkları arasındaki mutlak karşıtlığı çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilmiş olmasıdır. İki unsur, metin şiddetini artırdığında ve dramatik durum doruğa ulaştığında etkili bir biçimde birleştirilir; tıpkı kilise sahnesinde Pierre'in dua ettiğinde ve bir diğer sahnede Françoise'in hasta yatağında Paul'un uzun affetme

mektubunu okuduğunda olduğu gibi. Bu iki sahne partitürün doruk noktalarına işaret eder. Bu sahneler ayrıca, izleyiciler üzerinde en çarpıcı ve en derin etkileri yaratan sahnelerdir.

*Les Malheurs d'Orphee*, 1924'ün sonbaharında yazılmıştır ve konusu Euridice'nin ölümünden sonra Orpheus'un yaşadığı kederin 20 yüzyıla uyarlanmış halidir. Üç perdelik bir opera olarak düzenlenmesine rağmen eser sadece kırk dakika sürer. Milhaud'un Armand Lunel'in librettosu için yaptığı müzik sadedir. Her bölüm kısa ve yoğundur, gelişim göstererek genişlemez. Bunun nedeni, böyle bir keder karşısında genişletilmiş müzik cümlelerinin gerçekçi olmayacağıdır. Ölçüden ölçüye değişen parçalı yapılanma, sanki kalp parça parça kopuyormuş gibi bir ağlamayı, bir iç çekmeyi ya da ürpermeyi resmeder.

*Les Malheurs d'Orphee*'yi tamamladıktan üç yıl sonra Milhaud, her biri on dakikadan fazla sürmeyen başka bir opera serisi, bir başka deyişle 'opera anları' oluşturmaya başlar. Bunların ilki, Paul Hindemith'in isteği üzerine yazdığı *L'Enlèvement d'Europe* idi ve Temmuz 1927'de Baden-Baden'de Hindemith'in *Hin und Zurück*'ü ile aynı programda ilk kez sahnelenir. *L'Abandon d'Ariane* ve *La Délivrance de Thesee* bu üçlüyü tamamlayan diğer iki eserdir ve üçü de 1927'de yazılmıştır.

*Esther de Carpentras*, büyük Yahudi festivallerinden birini kutlamak için bir Fransa'nın Provence bölgesine ait, Provençal geleneği yerine getirmesinden dolayı Milhaud'a hitap eden bir projedir. Armand Lunel'in bir librettosuna dayanan bu eser, 1925–27 yılları arasında oluşturulmuş iki sahnelik komik bir operadır. Kraliçe Esther'in hikâyesinin sahneye konması için gerekli olan karnaval atmosferi anlarının ve melodik zenginliğin yanı sıra, opera *Carpentras* Yahudi gettolar ile festivali kutlamak için izin alınması gereken Katolik kardinal arasındaki gerilimi dikkatle inceler (Simeone, 2005, 133). Yahudilerin söylediği sevinçli şükür şarkısıyla, Katoliklerin sevinç ve şükran ilahisinin karıştığı yer olan operanın sonu, dikkat çekicidir. Opera ilk kez Şubat 1938'de Opera-Comique'de sahnelenir.

1928 yılında Milhaud, Güney ve Kuzey Amerika'daki tarihi karakterlere dayanan epik operalarının ilkinin tamamını tamamlar. *Christophe Colomb* 5 Mayıs 1930'da Berlin'de Erich Kleiber'in şefliğinde ilk kez sahnelenir. Bunun ardından 1930'da oluşturulmuş ve ilk

kez 1932’de sahnelenmiş olan *Maximilien* ile 1943’te yazılmış ve ilk kez 1950’de sahnelenmiş olan *Bolivar* bestelenir. *Medee*’in (1938) galası 7 Ekim 1939’da Antwerp’te yapılır ve Paris’te 8 Mayıs 1940’taki ilk sahneleniş dramatik bir olaya dönüşür çünkü eser, Alman işgalinden önce Opera’da sahnelenen son eser olmuştur.

Milhaud, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra birkaç dramatik eser daha yazar. Orkestra şefi Serge Koussevitzky, ‘Kral David’in ve Kudüs’ün kuruluşunun 3000. Yılı’nı kutlamak için bir eser oluşturulmasını isteyince Milhaud, beş perdelik *David*’i besteler ve ‘İsrail insanlarına’ adanmış bu epik eser 1 Haziran 1954’te Kudüs’te düzenlenen bir konserde ilk kez sahnelenir (Simeone, 134) ve 2 Şubat 1955’te Milan’da La Scala’da tekrarlanır. Milhaud’un sonraki operatik girişimi olan *Fiesta*, Poulenc’in isteği üzerine Boris Vian ile işbirliği içerisinde oluşturulan bir eserdir. Bu ortaklığın bir sonucu olan tek perdelik, yirmi dakikalık kısa opera, Hermann Scherchen tarafından 1958 Berlin festivali için istenir ve ilk olarak 3 Ekim 1958’de orada sahnelenir.

### 2.2.8 Arthur Honneger

Arthur Honneger (1892–1955) sahne müziği konusunda oldukça istekli ve üretkendir. Opera ve dramatik oratoryoların yanı sıra, film müziği ve tiyatro müziği bestecisi de olan Honneger, *Le Roi David* (1921) adlı dramatik ilahisinde Bach oratoryo tarzını benimsemiştir. Honneger, 1924–27 yılları arasında Jean Cocteau’nun (1889–1963) (Sofokles uyarlaması) librettosu için yazdığı *Antigone*’yi besteler. Yapıt, Cocteau’nun bir uyarlaması olması bağlamında Stravinsky’ye daha yakındır. Bu eser ilk olarak 28 Aralık 1927’de Brüksel’de, Theatre de la Monnaie’de sahnelenmiştir. Yunan trajedisi bu dönemde —yakın çağdaşları olan Satie’nin *Socrate*’ı ile Stravinsky’nin *Oedipus Rex*’i gibi— çok popülerdir. Bestecinin, bilinen müzikal amacı, ‘tiyatroyu, ağır ilerleme olmaksızın, sıkı bir senfonik yapıyla sarmaktır’ (Simeone, 135). Honneger’in kelime kullanımına, özellikle doğal ve dramatik olarak gereken ölçüyü yakalayabilmek için belirli heceleri vurgulamaya gösterdiği özen önemlidir. Fransız dramatik müzisyenlerin melodik tasarıma daha çok ilgi gösterip, metnin ve müziğin uygunluğuna daha az dikkat ettiklerini düşünen Honneger, kelimedeki önemli olanın sesli harf değil, sessiz harf olduğunu, dramatik kurgu için, sessiz harflerin daha belirleyici ve etkili olduğunu

belirtir; vurgu ve tonlama için sessiz harflerin öneminin belirtilmesi, bir açıdan, sesli harfler ve onların melismatik kullanımına ağırlık veren İtalyan opera geleneğinden ayrıldığı noktaya da işaret eder ve bu nokta, 20. yüzyıl vokal eserlerdeki sesiz harf merkezli yeni vokal uygulamaları da hatırlatır (Simeone, 135).

Honegger'in *Antigone*'deki kelime yerleştirme biçimi, dinleyicilerin tüm kelimeleri açıkça duyabilmelerine olanak verir ancak Honegger'in metin-müzik ilişkisiyle ilgili teorilerinin operadaki melodik icadı kısıtladığını düşünenler de olabilir. *Antigone*'nin müzikal dilindeki sertlik, herhangi bir geleneksel duyguda lirizmden kaçınması açısından dikkate değerdir. Fakat onu *Pelleas*'tan sonra Fransız modern operası tarihinde önem taşıyan bir eser kılan da, özellikle bu romantik çekiciliğin eksikliği ve Honegger'in müzik –metin ilişkisindeki keskin tavrıdır. Ancak bu modern opera dilinin halkı hayal kırıklığına uğratması Honegger'in sonraki sahne projelerinde farklı bir üslup belirlemesine yol açmıştır.

*Amphion* (1929) Ida Rubinstein için yazılmış farklı bir melodramdır ve ilk olarak 23 Haziran 1931'de Opera'da Ida Rubinstein ve Charles Panzera tarafından sahnelenir. Ayrıca 1929'da Honegger, *Les Aventures du Roi Pausole* üzerinde çalışmaya başlar ve bu eser sonraki yıl tamamlanarak ilk kez 12 Aralık 1930'da Theatre des Bouffes-Parisiens'de sahnelenir. Honegger'in opereti, aslında 1916 yılında arkadaşından bir operet metni isteyen Debussy için Pierre Louys tarafından yazılan hikâyeye dayalıdır. Honegger'in akıcı partituru, Offenbach, Messager, Chabrier ve diğerlerinin operetlerine bir mizah katar; fakat bu büyük bir benzerlik göstergesi değildir. *Antigone*'nin ciddi ve yeni bir üslup peşindeki bestecisi, *Les Aventures* büyük bir gişe başarısını yakalayan hafif bir üslubu seçmiştir ve opera, Bouffes-Parisiens'de defalarca sahnelenir. Bestecinin sonraki operetleri arasında Jacques Ibert ile yaptığı işbirliği ile ortaya çıkar: *L'Aiglon* (1936–37) ve *Les Petites Cardinal* (1937). Ardından, *Jeanne d'Arc au bucher* (1933–35 yıllarında yazılmış, 1944'te de bir giriş eklenmiştir) ve 1939'da İsviçre Ulusal Sergisi için yazılmış olan *Nicholas de Flue* sayılabilir.

### 2.2.9 Francis Poulenc

Francis Poulenc'in (1899—1963) operaya ilk girişimi, bale ve tiyatrolar için müzik bestelemeye başlamasından yirmi yılı aşkın bir süre sonra olmuştur. *Les Mamelles de Tiresias* (1947) operası, Guillaume Apollinaire'nin 1917'de yazdığı, aynı adlı sürrealist metnine dayanır. Poulenc'in savaş yıllarında bestelediği *Les Mamelles* ilk olarak 3 Haziran 1947'de sahnelenir ve izleyiciler arasında Matisse, Picasso, Braque, Dufy, Cocteau, Eluard, Satie, Diaghilev ve Breton gibi dönemin önemli sanatçı ve düşünürleri de vardır. Eseri biçimlendirilişi, tek bir notanın bile değiştirilmesine ya da eksiltilmesine olanak vermeyen sıkı bir örgütlülük içindedir. Bu eser, Poulenc'in müzikal kişiliğinin farklı yönlerini başarılı şekilde birleştirir: mizahi ve coşkulu bir sevecenlik, etkileyici ve sağlam bir partitürde bir arada bulunur.

Poulenc'in 1936'dan sonraki dini müzik üretiminin zirvesi, bir opera bestecisi olarak zirveye ulaşmasının yanı sıra, kullanılmamış bir film senaryosuna dayanan *Dialogues des Carmelites*'tir. Bu eser Georges Bernanos tarafından yazılmış ve ilk olarak 26 Ocak 1957'de (İtalyanca söylendiği zaman) Milano'da, La Scala'da sahnelenmiştir. Eser, düzensiz yapısı ve kısa, mat müzikal ifadeleri yüzünden eleştirilmiştir; fakat Poulenc'in partituru, Fransız bestecileri arasında en değer verilen özelliklerle doludur. Bu eser Poulenc'in en uzun eseridir ve bu yüzden bestecinin estetik ve etkileyici amaçlarını bu denli problemlili yapan, (önceki eserlerin şaşırtıcı çeşitliliğinden) kendinden ödünç almalarla dolu olmasıdır. Eserin dini tabiatı önemlidir: Rahip ve rahibelerin 'Ave verum corpus' şarkısını söyledikleri yerde, rahibin vedası ve bazılarının göre kötülüğü ile ün salmış olanı giyotin ile idam edilmeye giderken rahibelerin söylediği acımasız 'Salve Regina'dır. Hemen öncesinde orijinali 1937 Paris Sergisi'ndeki bir akşam yemeği için yazılmış orkestral bir eser olan *Deux Marches et un Intermede*'e dayanan bir yürüyüş yapılı ve büyük bir coşkunluk, bu yarı-tören anlarına hâkimdir.

Poulenc'in son ve en modern operatik girişimi, arkadaşı J. Cocteau'unun *La Voix humaine* adlı librettosuna dayanan tek şarkıcı için bir monologdur. İlk kez 6 Şubat 1959'da sahnelenen ve Poulenc'in soprano Denise Duval için yazdığı yapıt, sadece bir kanepeyi ve bir telefonu kapsayan dekoruyla Poulenc için çok alışılmış olmayan, devamlı klostrofobik yoğunluğa sahip, önemli bir örnektir.

### 2.2.10 1930'lardan İtibaren Diğer Fransız Operaları

1930'lardan itibaren Fransız opera repertuarının önemli isimlerinden Joseph Canteloube, 1910'dan 1925'e kadar, Ocak 1926'da Heugel ödülünü kazanan ilk operası *Le Mas* üzerinde çalışır ve operanın galası Paris Operası'nda 3 Nisan 1929'da gerçekleşir. *Le Mas*'ın ardından, dört perdelik epik bir yapıt olan *Canteloube Vercingetorix* üzerinde çalışmaya başlar ve eser 1930–32 yılları arasında tamamlanarak ilk olarak 22 Haziran 1933'te Paris Operasında sahnelenir. Büyük orkestra kullanan besteci, 'partiturdaki gizemli anları' vurgulamak için dört adet Ondes Martenot için bestelediği parçalarıyla gerçek bir yenilik sunar.\*

*Vercingetorix*, Fransa'yı Roma işgalinden kurtaran Gallia liderini konu alan bir Keltik kahramanlık destanıdır. *Vercingetorix*'in librettosu, Richard Wagner'in *Siegfried* ve *Parsifal* operalarıyla benzer sorunları ve felsefi ve tarihi bakış açıları; ahlaki ve dini mistisizmi, insan sevgisi şüphesini, kahramanlık ve namus kavramlarını, barındırmaktadır. Wagner'in Fransız lirik tiyatrosu üzerindeki etkisi 1930'larda da görülmektedir, özellikle *Vercingetorix* gibi bir operada: Canteloube'nin milliyetçi destanı en açık örneklerden biridir.

1930'da Opera Comique'de sahnelenen eserler arasında, Ibert'in *Le Roi d'Yvetot* 'u, Marcel Delannoy'un *Fou de la dame* 'si ve Manuel Rosenthal'in *Rayon de Soieries* sayılabilir. Sonraki yıl Opera, Zola ile yaptığı işbirliği sayesinde 1890'larda isim yapmış olan besteci Alfred Bruneau'nun uzun operalarının sonuncusu olan *Virginie*'yi sahneler. Ayrıca 1931 yılında, Alberic Magnard'ın ölümünden sonra, Opera'da, Magnard'ın 1897-1901 yılları arasında oluşturduğu *Guercoeur*'un galası yapılır. 1932'de Milhaud'un *Maximilien*'i ve Alfred Bachelet'in *Un Jardin sur l'Oronte*'si Opera'daki yeniliklerdir; öte yandan 1933'te Rosenthal'in opereti *Bootleggers*'ın (Nino'nun librettosu) galası Art-Deco Theatre Pigalle'de yapılmıştır.

\* Ondes Martenot, erken döneme ait elektronik bir müzik aletidir. 1928 yılında Maurice Martenot tarafından icat edilmiştir.

Opera’da Rabaud’un *Rolande et le Mauvais Garçon*’u ilk olarak 1934’te, hemen ardından 1935’te Reynaldo Hahn’ın *Le Marchand de Venise*’si sahnelenir. Enescu’nun *Oedipe*’sinin 1936’da Opera’ya gelişi, büyük ses getirir. Ayrıca, Diaghilevi, Roland Petit ve diğerleri için *La Chatte* ve *Les Forains* gibi birkaç başarılı bale sahnelenir. Henri Sauguet’in en büyük sahne eseri, 1927–36 yılları arasında bestelenmiş ve Milhaud’a ithaf edilmiş ve ilk olarak 6 Mart 1939’da Paris Operası’nda sahnelenmiş olan *La Chartreuse de Parme* idi. Libretto Milhaud’un arkadaşı Armand aittir ve opera birçok yönden geleneksel olsa da, müziği, operayı, İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinden hemen önceki yıllarda bestelenmiş bazı eserlerin seviyesinin üstüne çıkaran melodik bir inceliğe sahiptir.

### 2.2.11 Paris 1940–1944

Paris, Haziran 1940’tan Ağustos 1944’e kadar Alman işgali altındadır; ancak Opera, işgalci güçlerin aşırı kontrolü altında bile temsile devam eder. Alman müzisyenler ve Alman bestecilerin eserleri, Herbert von Karajan tarafından yönetilen ve Mayıs 1941’de Paris’e getirilen Wagner’in *Tristan und Isolde*’si - Pfitzner’in *Palestrina*’sı (1917) ve Werner Egk’in *Peer Gynt*’i (1938) gibi modern eserleri de içine alarak programa hâkimdir. 1943’ün ilkbaharında Faure’nin *Penelope*’si ve Honegger’in *Antoine*’sinin yeni yapımlarının bulunmasına rağmen, yeni hiçbir Fransız operası işgal altındaki Opera’da sahnelenmez ancak Poulenc’in *Les Animaux modèles* ve Jolivet’in *Guignol et Pandore* gibi önemli yeni eserlerini kapsayan bale repertuarı sahnelenmeye devam eder.

Fransa’daki ilk büyük kayıt projesi, Irene Joachim, Jacques Jansen ve Henri Etcheverry’in solistliğinde ve Roger Desormiere tarafından yönetilen *Pelleas et Melisande* seisini oluşturma yönünde olmuştur. Eser, Pathe-Marconi tarafından 26 Nisan ile 26 Mayıs 1941 arasında oluşturulmuştu ve yirmi 78’lik plak olarak piyasaya sürülmüştür. Yahudi olan Offenbach’ın müziği, işgal sırasında yasaklanır fakat Opera-Comique şefi Desormiere başka bir operayı, Chabrier’in *L’Etoile*’sini seçer ve *L’Etoile* Opera-Comique tarafından 1943’te kaydedilir (Simeone, 141).



Fransız hükümetinin 1938’de sipariş ettiği *Ginevra*’yı, Delannoy 1942’de tamamlanır ve eser aynı yılın 25 Temmuzunda ilk olarak Opera-Comique’de sahnelenir. Orkestrasyonundan ve Fransız Rönesans şarkıları göndermelerinden dolayı eser, zamanın dinleyicileri için nostaljik ve çekicidir.

### 2.2.12 1944 Sonrası Fransız Operası

Paris Operası kendini, şehrin Eylül 1944’teki kurtuluşundan sonra ortaya çıkan idarî karışıklığın içinde bulur ve bu durum kaçınılmaz olarak yönetimin çok daha tedbirli davranmasına yol açmıştır. Yeni baleler düzenli olarak boy gösterirken, yeni operaların sayısı çok daha azdır. Şirketin kendisi de grevlere maruz kalır: tiyatro 1945’te endüstriyel hareketten dolayı bir aylığına kapatılır; müzisyenler 1946’nın ilk yarısında birkaç ay boyunca grev yapmışlardır; sahne teknisyenlerinin protestosu da tiyatronun 1948’de bir aylığına kapatılmasına sebep olur; müzisyenler 28 Kasım 1949’dan 10 Ocak 1950’ye kadar grev yaparlar ve 6 hafta sonra teknisyenler bir aydan fazla bir süreliğine işlerini bırakmışlardır (Simeone, 142–3). 1950’deki yangın, tiyatronun kapatılmasının bir diğer nedenidir ve tiyatro Nisan 1951’e kadar kapalı kalır. Sonunda 1969 yılında tiyatro görünürde onarım için, esasında ise işleri, anlaşmaları ve sanatsal tutumu düzene sokmak için kapatılır. 1970’te tiyatro resmen kapatılır ve ancak bir yıl sonra, 30 Eylül 1971’de Palais Garnier’de performanslar yeniden başlayabilmiştir. Operanın istikrarsız durumu nedeniyle, az sayıda temsil gerçekleşebilmiştir. Rolf Liebermann’ın 1973’te Opera’nın idarecisi olmasıyla, birçok daha yenilikçi bir sanatsal tutumun gelişmiştir.

1945’ten beri bestelenen Fransız operalarının en önemlilerinden biri, Liebermann tarafından verilen bir görev doğrultusunda yazılan, Messiaen’in *Saint-François d’Assise*’sidir. Yapıt, bestelenmesi ve orkestrasyonu üzerinde neredeyse on yıl çalışıldıktan sonra ilk olarak 28 Kasım 1983’te Palais Garnier’de sahnelenir. Mozart, Wagner, Gluck ve Debussy’nin *Pelleas*’ı Messiaen’in ilk ilham kaynakları arasındayken, birçok kez asla bir opera yazamayacağını belirmiş; ancak 1948’in başlarında ise, bunun gerçekleştirmeyi çok istediği bir şey olduğunu itiraf etmiştir (Simeone, 143). *Saint-François d’Assise*, müzik, oyuncular, kostüm, dekor ve zamansal bakımdan, Wagner

etkileri taşır ancak bunun yanında, yapıt çok durağan ve çok uzun soluklu tutulmuş, fazlasıyla genişletilmiştir. Yapıt, büyük çaplı enstrümantal ve vokal taleplerine rağmen, uluslar arası repertuarda talep görmüş olması bakımından da öneme sahiptir.

Yüzyılın ikinci yarısına ait diğer Fransız operaları Marcel Landowski'nin birkaç operasını da barındırır. 1975'ten itibaren Academie des Beaux-Arts'ın bir üyesi olan besteci, *Le Fou* (1948–55), tek perdelik *Le Ventriloque* (1954–5), *Les Adieux* (ilk sahne performansı 8 Ekim 1960'ta Opera-Comique'de gerçekleşmiştir), çocuk operası *La Sorciere du Placard aux Balais* (1983) ve üç, tam boyutlu opera besteler. Bunların ilki olan *Montsegur*'un galası 1 Şubat 1985'te Toulouse'de yapılmıştır ve Landowski tarafından 'imkânsız bir aşkın tutkulu öyküsü ile iki mutlak ve rakip dini inancın arasındaki kanlı çatışmanın birinin eşit olarak kıymıdayışının karşılaşmasından doğan' bir eser olarak tanımlanır (Simeone, 144). Bestecinin kendine ait bir librettosu için bestelediği *La Vielle Maiso* (1987) , ilk kez 25 Şubat 1988'de Nantes'ta sahnelenir. Fransız hükümeti ve Opera de Lyon'un birlikte sipariş ettikleri ve ilk olarak 17 Mart 1996'da sahnelenen *Galina* (1995) ilginç bir eserdir: Landowski'nin kendi librettosu, Rus şarkıcı Galina Vishnevskaya'nın otobiyografisine dayanır. Çok eser veren bir sanatçı olmasına rağmen, kökleri geleneksel olan, zaman zaman da anonim olan bir müzik tarzına sahip olan Landowski'nin önemi, bir idareci ve üretken bir bestecidir. Ayrıca, Liebermann'ı Paris Operası'na atamış, müzikal eğitim alanında ve sorumluluğun dağıtılmasında izlenen politika konusunda yaptığı reformlar, Fransa'nın kültürel hayatında sürekli bir etki yaratmıştır.

Romanya doğumlu Marcel Mihalovici; *L'Intransigent Pluton* (1928), *Phedre* (1949) ve Guy de Maupassant'ın bir hikayesine dayanan *Le Retour* (1954) adlı operaları besteler. Mihalovici 1959'da Samuel Beckett'in *Krapp's Last Tape*'inin bestelenmiş şekli olan ve bir saat süren, en çok merak uyandıran operası olan *Krapp, ou la Dernière Bande*'yi tamamlar. Poulenc'in *La Voix humaine*'si gibi –fakat bu kez soprano değil bariton- monologa dayanır. Yapıt, *sprechgesang*'ın oldukça geniş kapsamlı kullanımını, küçük orkestra vurmali çalgı bölümünü ve bilhassa dört kişiyi gerektiren vibrafonu kapsar. Yapıt, ilk olarak 13 Şubat 1961'de Serge Baudo'nun denetiminde Fransız güçleri radyosunun verdiği bir konser uyarlamasında sergilenir ve ilk sahne performansı 12 gün sonra Bielefeld Operası'nda gerçekleştirilmiştir.

Claude Prey, Messiaen ve Milhaud ile birlikte Paris Conservatoire'de çalışmış ve eserlerinin büyük kısmını küçük gruplar için müzik tiyatrosu şeklinde yazmıştır. Bu tarzda, metinleri kendisine ait olan, 30 kadar yapıtı olan bestecinin sahne eseri vardır. Prey'in müzikle, Wagner'e, Beethoven'a ve Faure'ye ve diğerlerine yaptığı parodiler ve imalar ve yazılı ve sözlü dille, örneğin *L'Escalier de Chambord*'un başlığında sadece 12 harf kullanarak, oynaması, 'ode homophone' alt başlığı olan *O Comme Eau ou L'Ora dopo*'te (1984) görülebilir (Simeone, 145). Venedik'in sular altında kalmaktan kurtulmasından sonra, bir su altı dünyasında bestelenen bu parça, 'o' ünlüsünü parçanın genelinde kullanır; çünkü hayatta kalanların hatırladıkları tek ünlü budur. Prey'in eserleri bazı açılardan Milhaud'un 'operas-minutes' yani kısa süreli, bir saatin altındaki operalar, gibi yenilikleri hatırlatır; bu durum yapıtlarının yaygın olarak sahnelenmelerine olanak tanır.

## 2.3 İngiltere

Britten'in *Peter Grimes* (ilk sahneleniş Haziran, 1945) adlı operası, İngiliz bestecilerin 20. yüzyılın ilk yarısındaki repertuarında önemli yer tutar. Tarzı Charles Strindberg, Ethyl Smyth, Gustav Holst ve Rutland Boughton'un eserlerinin merkezidir. Britten'in *Peter Grimes* adlı eseri İngiltere'de kaybolmaya yüz tutmuş opera türünün canlanmasında önemli rol oynamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri sadece birkaç İngiliz besteci, yapıtlarının birden fazla sahnelenmeme ve para kazanamama riskine karşı direnme ve müzikal üretimlerini, opera gibi maliyeti yüksek bir türde sürdürme gücüne sahiptir. Bazı besteciler için (Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle ve Judith Weir, Britten ve Michael Tippett gibi) opera farklı tarzları taklit etmek ya da bilmekte kendini ciddi anlamda göstermiştir; bazen de (Tippett'in *King Priam*'ındaki durum gibi) çok ciddi biçimsel kaymalar için çözücü olmuştur. Diğerleri için – Jonathan Harvey mesela – onların eserlerinin daha az etkili olduğunu kastetmese de, opera daha az merkezidir. Aslında bu yirminci yüzyıl İngiltere'sinin operatik başarısının sesi ve çeşitliliği olarak değerlendirilebilir (Mark, 2005, 209). Özellikle, Britten, Tippett ve Birtwistle'in tür adına göze çarpan operatik üretimleri, 20. yüzyıl İngiliz operasının karakteristikleri sunmaları açısından önemli örneklerdir.

### 2.3.1 Frederich Delius

20. yüzyılda, İngiltere'de, Wagner'in bestecilik yaklaşımı hakkında fikri olmayan az sayıda opera bestecisi vardır. [Frederick Delius'un \(1862–1934\) müziği de, uzun müzik cümleleri ve yoğun kromatisizmi ile Wagneryan üslubu taşır \(Payne 2001, 164\). Delius müzikal fikrini 'akorlar aslında lokal fenomenlerdir, özenle renklendirilmiş - tını bakımından - ve yerleştirilmişlerdir; ancak sadece anlık kromatik yakınlıkla ilgili doğalarından sorumludurlar' şeklinde açıklar \(Evans, 1989, 180\). Bu durum, bestecinin en çok bilinen operası A Village Romeo and Juliet'in \(1901\) son ölçülerinde, sosyal olarak yalnız kılınmış âşıkların kaderinin akıbetinde, görülebilir. Delius bu yapıtı 'altı sahnelik lirik bir oyun' olarak tanımlar; 'her sahne ruhsal bir durumu sunmayla, dramatik konu çizgisi ilerletmekle olduğundan daha çok ilgilidir'](#)

(Payne 2001, 164). Bir konser parçası olarak iyi bilinen 'The Walk to the Paradise Garden'in da içinde bulunduğu, anımsatıcı orkestral kısımlar vardır ve eserin leitmotif benzeri, önemli duygusal anları, burada bulunur.

### 2.3.2 Gustav Holst

Wagner prensipleri, armonik dil açısından değilse de, kendisinden hemen sonraki yıllarda doğan ve milliyetçi dürtüleri onları Avusturya-Macaristan geç Romantisizmi'nin bireyciliğinden ve hazcılığından uzaklaşan bestecilere ilham vermeye devam etmiştir (Mark, 2005, 210). Holst'un, Wagneryan tarzı, on üç tiyatral eserinin sekizincisi olan op. 23 *Sita*'da (1900–06) oldukça açıktır. Bu, konusu, Sanskrit, epik bir metin olan *Romanyana*'dan alır. 1903'te Holst, 'İtalyan tek perdelik korku oyunları hariç, Wagner'den başka hiçbir şeyin olmadığı' düşüncesini taşımaktadır. (Williams and Holst 1959, 12). Wagner, Holst'u yeni şeylere yöneltir, çünkü Holst, *Sita*'yla kazandığı tecrübeyle Alman ekolüne yani kromatisizmin ve sözün ön planda olduğu bir müzik yazısından ziyade (yine de kromatizimin hala önemli bir rolü vardır), modal ve daha az yoğun tınlara yönelmiştir. Bu yeni yaklaşım Holst'un sonraki eseri, ses ve piyano için *Nine Hymns from the Rig Veda*'da (1907) ve operası *Savitri*'de (1908–09) pekiştirilmiştir.

Holst'un, kendisi tarafından çevrilip düzenlenen *Mahabharata* adlı Sanskrit epik metne dayanan, bir sonraki operası *Savitri*'si (1908'de tamamlanmış, ilk kez 1916'da sahnelenmiştir) herhangi bir 19.yüzyıl müzik dramasına benzemeyen, Wagner karşıtı bir tarzla bir oda operası çeşidini genel olarak tanımlamıştır. Wagner tarzı müzik-dramanın antitezi olarak düzenlenmiş gibi görünebilir, süresi ve oyuncu / orkestral kodrosu bakımından olsa da bu durum, operanın tüm unsurları için geçerli değildir, *Savitri* bile Wagner geçmişiyle bağlantılarından kaçamaz. Diğer taraftan bu opera, kesin bir vurgu kaymasını temsil eder ve ilk oda operası girişimlerinden biri olarak, Benjamin Britten'in 1945 sonrasında oda operası dünyasını keşfetmesine öncü bir örnek görevi yapmıştır. Otuz dakikalık bir süreye yayılan ve on iki çalgıcının ve küçük bir kadınlar korosunun küçük bir düzenlemesi olan tek perdelik bir oda operasıdır. Hikâye romantiktir, özellikle Wagner'le ilişkili olan 'kurtarıcı olarak kadın' gibi

söylevlerin çeşitlemesidir, Wagneryan pratikleri andıran müzikal tarzın bazı yönlerini anımsatır; örneğin, Savitri'nin Hayat için söylediği heyecanlı, uzun soluklu dramatik ilahi ve burada göze çarpan sınırlı leitmotiv tekniği. Fakat Wagner'e olan en önemli atıf, esnek bir modalite içeren sonu gelmeyen melodi prensibidir; bu melodilerde bazen, Savitri'nin Satyavan'nın ölümü üzerine söylediği şarkıda olduğu gibi, halk müziği benzeri öğeler de kullanır. Bu, flütlerin ve sonra da kontrbasın eşlik ettiği bir aşk şarkısıdır ve sadeliği, bir bütün olarak eserin temsilcisi olarak görülebilir. Genel anlamda, müzik yazısının seyrek dokulu olduğu ve bunun en çok başlangıçta, Ölüm'ün, görünmeden, eşliksiz olarak, amacını beyan ettiği anda fark edilebileceği söylenebilir. Dikkat çekici bir başka nokta, müziğin edebi metninin Sanskrit orijinalinin, eski Mısırlılar tarafından kullanılan ve hiyerogliften türeyen ve papaz sınıfına ait bir yazı türü olan *hieratic* tona bütünüyle yaklaştığı anlar, etkili bir şekilde, müzikal olarak, sade ve gösterişsiz anlardır.

### 2.3.3 Vaughan Williams

Vaughan Williams'ın, J. M. Synge'nin bir oyununa dayanan *Riders to the Sea* (1925-32) adlı operası, küçük çaplı bir yapıttır. Süre bakımından *Savitri* ile benzer uzunluktadır; daha büyük bir oda orkestra gerektirmesine rağmen sadece iki karakterin fazla olduğu bir kadroya sahiptir. Auden (*Paul Bunyan*'ın yazarı,1941) , Montagu Slater (*Peter Grimes*) ve Ronald Duncan (*The Rape Lucretia*, 1946) ile yaşadığı çeşitli sorunlardan sonra Britten, sonradan William Plomer (*Gloriana* ve kilise kıssaları) ve Myfanwy Piper (*The Turn of the Screw*, 1954, *Owen Wingrave* ve *Death in Venice*) ile tekrarlanmak üzere, ideal iş ilişkisini buldu. Diğer birçok İngiliz besteci kendi opera metinlerini yazmayı tercih etmişlerdir. *The Vocalist*'de 1902 Haziranında yayımlanan 'The Words of Wagner's Music Dramas' adlı makalesinde Vaughan Williams, 'bir müzikal oyunun sözlerini yazabilecek tek bir insan vardır ve bu insan oyun müziğin içinde oluşturulması gerektiğinden, müziğin bestecisidir'(Williams and Holst, 35) sonucuna varır. Williams, Synge'nin oyununu sadece biraz değiştirerek düzenlediği *Riders to the Sea* adlı eserini bestelerken açık bir şekilde fikrini değiştirmiş olsa da bu fikirler diğer İngiliz bestecilerinin çoğu tarafından paylaşılmıştır.

### 2.3.4 Glastonbury Festivali

Rutland Boughton'un (1878–1960) *Gesamtkuntswerk* ile ilgili ütöpik sosyalist görüşü, Bayreuth'takine benzer bir Glastonbury Festivalini 1914 yılında kurmasını sağlamıştır. Boughton'un düşünceleri sanat ve halk arasındaki sağlıklı bir birlik yaratmayla ilgilidir. 'Boughton, ülkede yaşayan ve çalışan ve düzenli aralıklarla sanatsal festivallere katılan bir sanatçı topluluğu planlar' (Hurd, 1984, 435). İlk proje Kral Arthur'un kahramanlıkları çevresinde dönen Wagner esinli beş operadan oluşuyordu ve bu operalardan ilki *Uther and Igraine*'dir. Ancak başlangıçta Boughton, Glastonbury Festivali ile ilgili bazı sorunlar yaşar, örneğin birtakım performanslar orkestra yerine piyano eşliğinde gerçekleştirilir. Fakat Boughton'un altı eserinin ve ilk İngiliz müzikal oyunlarının, örneğin Matthew Locke'un, John Blow'un (*Venus and Adonis*) ve Henry Purcell'in (*Dido and Aeneas*) de eserlerinin içinde bulunduğu 350 sahnelenmiş eser, Boughton'un ve destekçilerinin azim ve kararlılığına etkili bir şekilde şahitlik eder (White 1979, 392–402).

Brought'un tanınmış operası *The Immoral Hour* da (1910–13) ilk kez bu festivalde sahnelenmiştir. Yapıt, William Sharp'ın (1855–1905) bir şiir tiyatrosunu uyarlar. Operadaki olay kurgusu ve dramatik bağlantı sürükleyicidir ve müzik, drama kadar olmasa da etkileyici ve dramaya uyumludur. Opera, Londra'da büyük ilgi görür; bu ilgede, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından müziğe duyulan özlem ve savaş travmasını atlatma isteği de önemli bir sebeptir (White, 398). Müzikal materyalin büyük bölümü modaldır ve halk tarzı bir sadelik içerir. Kromatik pasajlar Wagner kaynaklıdır, fakat Wagner'in müzikal dilinin merkezi olan senfonik gelişme önemli bir ölçüde görülmez.

### 2.3.5 Benjamin Britten

Benjamin Britten (1913–1976) 15 kadar opera bestelemiş ve İngiltere'de opera türünün yeniden canlanmasında büyük rol oynamıştır. Britten *Billy Budd* (1951) ve *Gloriana* (1953) için Covent Garden'dan iki teklif almış, ama küçük bir gezici grup, English Opera Group için ve onlarla birlikte çalışmayı tercih etmişti. Bu grup *The Rape of*

*Lucretia* (1946) ve *Albert Herring* (1947) etrafında oluşmuş, Britten ise bu grup için *Beggar's Opera*'nın (1948) bir versiyonunu, çocuk operası *The Little Sweep*'i (1949), *The Turn of the Screw* (1954) ve *A Midsummer Night's Dream*'i (1960) yazmıştır. Britten'in hayat arkadaşı Peter Pears dahil şarkıcılar ve yaklaşık on kişilik bir orkestradan oluşan bu grupla birlikte geleneksel opera ve onun sanatsal-ekonomik mekanizması arasında var olan belirsiz ve bilinçli olarak marjinal bir ilişkiyi sürdürmek mümkün olmuştur. Hikâye planı, karakterler ve dramaturji bağlamında Britten operalarının Verdi veya Çaykovsky'nin Romantik natüralizmiyle ortak pek çok özelliği vardır. Britten'in müziğinde onu boyut dışında her yönden geleneksel bir opera türüne uyduran bir dışlanma, çok fazla ait ya da tamamen bağlı olmama, duygusu söz konusudur (Griffiths, 1994, 318). Oda operasının tohumları Stravinsky'nin *Renard* ve *Histoire du Soldat*, Schoenberg'in *Pierrat Lunaire* ya da Monteverdi'nin *Combattimento'sunda* atılmış olmasına karşın Britten oda operası türünü neredeyse kendine mal etmiştir.

Aldeburgh Festivalinin en önemli bestecilerinden Benjamin Britten büyük başarı elde eder. Britten, *Peter Grimes*'in başarısından sonra operanın kariyerinin merkezi olacağına karar verir. Britten'in tarz açısından ilk ve son girişimleri olan *Peter Grimes* ve *Death in Venice* (1973); diğer operaları olan *Billy Budd* (1951), *Gloriana* (1953) ve *Owen Wingrave* (1970), ile bazı ortak noktalar paylaşır: bir bireyin yaşadığı toplumdaki soyutlanmasıdır. Bu, özellikle anti-kahraman ile kasaba insanları arasındaki uçurumun 'Grimes ve koronun aslında sahneyi sadece iki kez paylaşması – soruşturma sahnesinin başında ve 1. Perdenin meyhane sahnesinde' paylaşması gerçeğinden açıkça görüldüğü *Grimes*'ta aşıkardır; (Rupprecht 2001, 34). Meyhane sahnesinde Britten ritmik modelleri çoğaltarak ve azaltarak akıcılığı bozar ve bu süreçte orkestra ana tona döner ve Grimes'in sesini bastırarak armonik bir gerilim yaratır (Evans, 1989, 113). Bu gibi armonik gerilimler, dinleyicinin dikkatini daha az çekerek fakat uyuşmazlığın genel atmosferine önemli katkıda bulunur.

*Gloriana* kalbini başka yerde bulurken kutlamaların ve koro danslarının gösterişini dönemin müzik rengiyle birleştirir. Tamamen Napolyo'nun yaptığı savaşlar sırasında bir gemide geçen, dolayısıyla erkek şarkıcılarla sınırlanan *Billy Budd* toplu insan ve deniz sesleriyle doludur. 1945 yılında savaş sonrası İngiltere'de kısa sürede dönüm noktası olarak gösterilecek *Peter Grimes* (1947), Vaughan Williams ve Holst'un



operalarının aksine, düzenli ulusal repertuarda kendine bir yer bulmuş ve gelişen bir geleneğin öncüsü olmuştur. *Peter Grimes*, olaydaki ruhsal durumu uzatan ya da hazırlayan orkestranın ortaya çıkardığı deniz görüntüleriyle vurgulanır. Bu eser koro için yazılmış güçlü bir operadır. *Peter Grimes*'de izleyiciler, geleneksel biçimde, tüm karakterlerin duygularına ve düşüncelerine doğrudan hâkimdirler. *Death in Venice*'in seyircileri ise başroldeki Gustav von Aschenbach'ın gözüyle olayları görürler. Bu *Peter Grimes*'in aksine, izleyici, çevreyi Aschenbach'ın hissettiği gibi algılar; tıpkı orkestranın çaldığı her şey Aschenbach'ın duyusal anlayışını açığa vuruyormuş ve hiçbir özgür orkestral ses yokmuş hissi verir (Rupprecht 2001, 253) Ancak operada yabancılaştırıcı istisnai öğeler de vardır; bunlardan biri, operanın Aschenbach'ın öldüğü an başlayan son orkestral paragrafidir ve bu yüzden harici bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir. *Peter Grimes*'de, *Death in Venice*'deki gibi tonal bir şema yoktur; daha ziyade müzikal drama, motiflerin gelişimiyle ve dönüşümüyle ve farklı türlerdeki materyallerin etkileşimleriyle ve karşıtlıklarıyla yaratılır (Mark, 2005, 215).

Kısa bir sahneden diğerine hızlıca geçişinde *Death in Venice*, Britten'in (ve onun üretim takımının) televizyon için bestelediği opera olan *Owen Wingrave*'i (1970) oluştururken edindiği tecrübeden yararlanır. Britten'in oda operaları arasında *Albert Herring* (1947) de küçük bir topluluğu vardır. Eser sadece geleneksel amaçların havasını söndürmek için hiciv kullanan ama ne kadar uysal da olsa zambaklar gibi beyaz ününü kirletmekten çok hoşlanan basit genç adam Albert gibi gayet sıra dışı bir karakter de yaratan ve İngiliz olmanın güzelliklerinin komik bir tasviridir. Bu kirletilmiş masumiyet teması *The Turn of the Screw*'da farklı bir biçimde yine kullanılır. Olayın ve Britten'in müzik-drama dünyasındaki ton özelliğinin kaçınılmazlığını güçlendirmek için bu eserde on iki tekniği kullanılır. Henry James'in bir hikâyesinden uyarlanan bu operada Miles adlı çocuk, mürebbiyeye hayalet Peter Quint arasındaki psikolojik savaşın ödülüdür. Müzik bağlamında bu savaş La Majör ve La Bemol Majör arasında bir gerginlik ve farklı ideallerin çatışması ile temsil edilir. Psikoloji ve müzik açısından bu, sosyal sorumluluk ve bireysel arz arasındaki savaştır ve hemen her zaman Britten'in operalarında kahramanın yok oluşuna neden olur.

*A Midsummer Night's Dream*'de olayın ayrı seviyeleri, Atina mahkemesinin gündelik opera gerçeğinden ve insan âşıklardan çok farklı olan periler âleminin, şehvet ve yabancılık dünyasının yansıtılmasına olanak verir. Diğer taraftan kaba mekanikler ise

*Albert Herring*'deki parodi tavrını genişleterek Puramus ve Tisbe'nin oyunlarındaki İtalyan opera melodramasıyla dalga geçmeye kadar ulaşır. Peri müziğinin ruhani dünyaya ait hayaliliği, (*The Little Sweep, Billy Budd ve The Turn of the Screw*'de görev alan erkek seslerinin kullanılmasıyla ve Oberon'un kontrtenör –kastrato geleneğinden bu yana operadaki belki de ilk tiz yetişkin erkek sesi– olarak rol almasıyla desteklenir (Griffiths, 1994, 320). Ayrıca burada Britten'in bir oda orkestrasıyla yaratabildiği renk ve doku çeşitliliği de önemlidir.

### 2.3.6 Michael Tippett

Michael Tippett'in (1905–1998), *The Midsummer Marriage* (1955) adlı, altı yılda (1946–1952) tamamladığı operası özellikle şu yönden özeldir: açık biçimde Carl Gustav Jung (1875–1961) aurasına sahip böyle bir işleyişi modern psikoloji çağı öncesinde düşünerek bunu opera sahnesi taşımış olması, bestecinin modernist tavrını sergiler. Besteci, *The Midsummer Marriage* (1946–52) üzerinde çalışmaya başlamadan önce bir müzikal-dramatik eser olan oratoryosu *A Child of Our Time* (1939–41) için bir metin de yazmıştır. Tippett'in edebi metinleri döneminde oldukça tartışılmış olsa da besteci, bütünsel yaklaşımı - daha özel olarak Jung sembolojisinin böylesine önemli bir rol oynadığı yaklaşım - müzikal ya da tiyatral düşüncelere cevap veren sözlerin mümkün olmasını istemekteydi (Tippett 1974, 50–66).

*King Priam*'dan sonra bestelediği üç opera olan *The Knot Garden*, 1966–9; *The Ice Break*, 1973–6; ve *New Year*, 1986–8, adlı operalarında Tippett, sergilediği bireyci, psikoanalitik yaklaşımın gözlendiği modernist tavır nedeniyle ve ortak mitolojiyle ilgilenmek yerine boş yere kişisel bir mitolojiyle ilgilenmesi olarak değerlendirilerek eleştirilmiştir (Puffett, 2001, 147) Bazı eleştirmenlere göre bestecinin ilk iki operası gücünün büyük kısmını, 'ortak, mitolojik materyali' kullanmasından alıyordu: Mozart tarzı opera ve *The Midsummer Marriage*'teki) Jungian toplu bilinçsizliğinin sembolojisini ve *King Priam*'daki Truva savaşını ilgilendiren Yunan efsanelerini içeren ortak mirasın bağında olduğu gibi. (Bkz. Kemp 1984, 209–77, ve Mellers 1999)

*The Midsummer Marriage* ve *King Priam*'ın sonundan, özleriyle ilgili çok şey öğrenilebilir. *The Midsummer Marriage*, asıl karakterler Mark ve Jenifer'in bütünlüğü başarmak için katlanmak zorunda oldukları ruhsal yolculuklara odaklanır. Genel tonalite uygulamalarında sonatın egemenliği müziğin özellikle 'bölünmeden' 'bütünlüğe' geçişte başarılı olduğunu gösterir. Yine de Tippett'te olduğu gibi, sonat şekliyle ilişkilendirilen tonal merkezin sistematik idaresini fark etmek kolay değildir; ve çalınan müziğin türüne dikkat etmek daha verimli görünür (Mark, 2005, 217).

*The Midsummer Marriage*, birleşmelerinin mümkün olabilmesi için önce her birinin ruhsal bütünlüğe erişmek zorunda olduğu bir çift aşığı konu alır: kadın dünya hayatına düşkünlüğü, erkek ruhaniliği öğrenmek zorundadır ve bunlar içeriğinde eski bilgelik olan kitaplarla yönlendirilen ve büyük ölçüde bir dizi dinsel tören dansıyla temsil edilen bir süreçte gerçekleşir. *Die Zauberflöte*'de olduğu gibi asıl olay daha dünyevi bir düzeyde başka bir çiftin gölgesinde kalır; Mozart'ta olduğu gibi opera metnindeki tuhaflıkları ve uygunsuzlukları haklı çıkarmak zorunda olan müziktir. Operanın librettosu, Tippett'in kendi metnidir ve ona özgü biçimde edebi sözler, çağdaş argo ve sıra dışı bir şekilde özel tanımlar içeren basmakalıp sözler kitabıdır (Griffiths, 1994, 320).

*The Midsummer Marriage*, hem eski hem çağdaş İngiliz operalarıyla açık bir paralellik gösterir. Boughton'un doğrudan etkisi şüpheli gibi görünse de, koro Boughton'un eserin operatik rolüyle ilgili hırslarını yerine getirmeye yanaşır; diğer yandan kırsal, büyümlü ve Keltik yönler *The Immoral Hour*'da boy gösterirler. Tippett'in konusu büyük ölçüde Britten'in geleneksel gerçekçiliğinden uzaklaştırılmış olsa da orkestral aralar *Peter Grimes*'deki gibi rolleri merkezine alır ve Britten'inki gibi popüler bir konser eseri olan *Ritual Dances*'ı şekillendirmek için seçilip çıkarılmışlardır. *King Priam*'ın daha açık bir şekilde modernist olan tonunun sonraki nesillerin eserleriyle ilişkilendirilmesi daha kolaydır. Eserin sonu, operanın tüm son bölümlerinden en rahatsız edici olanıdır ve *The Midsummer Marriage*'ninkinden tahmin edilemeyecek kadar farklıdır. Aslında, *Priam*'ın gidişi boyunca parlama anları olsa da –esas olarak Hermes'in masalın neden müzikle anlatıldığını açıkladığı yerde, müziğe söylediği ilahide– sonuç kısmı Tippett'in genelde büyük, genel ifadelerinin açık bir şekilde olumlu mesaj içermesine hiç uymaz.

## 2.4 Amerika

Yirminci yüzyıl Amerikan operası, Amerikan sosyal ve kültürel hayatını canlı bir şekilde yansıtan büyük bir çeşitliliğe sahiptir. Avrupa geleneği tarafından yönlendirilen bir opera dünyasında, Amerikalı besteciler kendi seslerini duyurmak için kendi öz kaynaklarına yöneldiler: Yerel Amerikan motifleri, zenci kültürü, caz türleri, Amerikan edebiyatı veya Hollywood sinemasının etkileri gibi. Diğerleri ise öyküsel olmayan bir ideolojiye yönelip tanımlama yerine ritüeli, göz önünde olan bir olaylar dizisi yerine ise semboller kullanma yolunu tercih etmişlerdir. Müziğin karakter belirlemede ve dramının ilerleyişinde önemli bir role sahip olduğunun da farkındadırlar. Akıcı melodilerde, romantik tınlı armonilerde ya da atonallikte dahi Amerikan besteciler, müzik ve tiyatroyu çevrelerindeki hayatla harmanlamayı ve Amerika'ya ait, özgün bir opera dili yaratmayı amaçlamışlardır. Bu canlandırıcı girişimler, Amerika'da Avrupa'ya oranla daha karmaşıktır. Bu etkenler arasında müzikalin canlılığının ve müzikal ile opera arasında melez çalışmalar yapma isteğinin sürdürülmesi vardı; Britten'in Amerika'daki kısa sürgünü sırasında Britten ve Auden çeşitli türlerden oluşan bir müzikalde, Paul *Bunyan* (1941), birlikte çalışmışlardır. Fakat Weill'in yerini daha kalıcı ve göze çarpar biçimde Bernstein almıştır. Bu sırada diğer besteciler Avrupa Romantik geleneğiyle meşgul olmaktadır: bunlardan en göze çarpanı İtalyan Gian Carlo Menotti'dir (doğum 1911). Onun yanında Douglas Moore (*The Ballad of Baby Doe*, 1958) ve Carlisle Floyd (*Susannah*, 1955) gibi ana dili İngilizce olan bestecilerde vardı. Bütün bu maceraların dikkat çeken tarafı, yerel konular ve yerlerde (Britten, Moore ve Floyd için) ve saygıdeğer müzik geleneklerinde kökleşmiş olmalarıdır.

Farklı etnik kökenlerden gelmiş, düşünce çeşitliliğine sahip insanlardan oluşan Amerikalılar, bu çeşitlilik neticesinde, müziği, konuları, çok çeşitli karakterleriyle, eklektik tarzdaki opera üretimlerinde, kendi insanlarını yansıtır ve tanımlarlar. 1940'lı ve 1950'li yıllarda oldukça etkili olan Gian Carlo Menotti'nin bakış açısına göre, Amerikan operasının kesin bir daimi 'okul'u yoktur. On dokuzuncu yüzyılda William Henry Fry veya Walter Damrosch, ya da yirminci yüzyılda Virgil Thomson, George Gershwin, Philip Glass veya Carlisle Floyd gibi çok sayıda opera bestecisi, yetişmişse de, her besteci ve her opera birbirinden ayrıdır. On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa'nın birçok ülkesinde olduğu gibi, Amerikan operası üzerindeki en büyük etki Richard

Wagner'e aittir. Wagner tarzı operalar yazarken, Amerikan olarak tanımladıkları unsurlar da katmaya gayret etmişlerdir.

New York Filarmoni Orkestrası'nın 40 yıl şefliğini yapan Damrosch, ünlü operası *The Scarlet Letter*'da (1896) Nathaniel Hawthorne'un psikolojik romanından etkilenmiştir. Hikayenin Yeni İngiltere'de geçmesine rağmen, eserin armonik dili, orkestral yapısı, leitmotiv imgeleri ve yapısındaki devamlılık, Wagner tarzı görüşlerden etkilendiğini gösterir. Wagner'den etkilenen bir diğer opera da Pensilvanyalı besteci Arthur'un eseri *Poia'dır*. *Poia*'nın galası Mahler ve Wagner yorumlayıcısı Karl Muck'ın şefliğinde gerçekleşmiştir. Eserin zengin ve ses getiren notasyonunda ve sembolizmi yaygın kullanımında Wagner'den esinlenilmiştir, fakat opera metninde ise renkli ve dramatik bir Yerel Amerikan efsanesi temel alınmıştır. ( bkz. Kirk 2001, 142-7).

*Poia*'nın deniz aşırı ülkelerde sahnelenmesi Amerikan operasının o sırada hem yurtiçinde hem de yurtdışında gördüğü ilgiyi açığa çıkartıyordu. Amerika Birleşik Devletleri'nin uluslar arası alanda ekonomik ve politik bir güç olarak tanınmasıyla birlikte, kültürü de daha fazla ilgi çekmeye başlamış ve önde gelen Amerikalılar ise bunu kendi bestelerinde, opera yönetimlerinde, öğretim ve performanslarında daha da ileriye taşımışlardır. John Knowles Paine'nin *Azara*'sı (1898) ve galası 1912'de Metropolitan Opera'da yapılan Horatio Parker'ın *Mona*'sı gibi post-romantik büyük, dramatik operalar besteleyerek bu geleneği sürdürenler de mevcuttur. George Whitefield Chadwick'in *Judith*'inin (1901) partituru egzotik ve erotik müzikal imgelerle doludur. Yazarı belirsiz bir hikâyenin ardından Judith'in Holofernes'i öldürdüğü gerçeküstü sahnede, Chadwick esere yoğunluk katmak için vuruş efektleri, çapraz ritimler ve belirgin orkestrasal kontrapuntal figürler kullanır ve bu yapıt, Amerikan sahnesi için yeni bir oluşumdur.

Operaları için yeni ifade tarzları ve canlı konulara yönelim, 20. yüzyıl başlarının pek çok yazarını, Yerel Amerikan kaynaklarına yöneltmiştir. Natalie Curtis ve John Fillmore gibi uzmanlar tarafından Yerli Amerikan halkının kültürü üzerine yapılan yoğun araştırmalar ( Kirk 2001, 140 and 412 s.1) Victor Herbert'in (*Natoma*, 1910), Mary Carr Moore'un (*Narcissa*, 1912), Charles Wakefield Camdan'ın (*Shanewis*, 1918) 'Indianist' operalarının ve birçok başka eserin çıkış noktası olmuştur. Bu operaların pek çoğu bir yandan romantikleştirilip etnografik otantisizmi bozmaya

yönelirken bir yandan da önemli bir amaca hizmet etmişlerdir: Eserlerin popüler konuları büyük kitleleri kendilerine çekmiştir. Örneğin Cadman'ın *The Willow Tree* adlı yapıtı, ilk olarak 3 Ekim 1932'de NBC'de yayınlanarak radyo yayını için oluşturulmuş ilk eser unvanına sahip olmuştur. Yerel Amerikan müziğinden esinlenen operalar, izleyicilerini daha önce hiç deneyimlemedikleri bir sanat türüne tanık etmektedir. Böylece besteciler bu yeni yerli kaynakları kullanarak opera adına yeni ufuklar açmışlardır.

#### 2.4.1 Amerika, 1920'ler

Seyircilerin yerel Amerikan unsurlarının olduğu operalara büyük ilgi göstermelerinin önemli bir nedeni de, bu yerel unsurlardan biri olan cazın, operalarda kullanılmasıdır. Amerikanın kültürel dokusu hızlı bir şekilde değişmiş, 1920'ye kadar nüfusun yarısından fazlası şehirlerde yaşamaya başlamıştır. Böylece, taşradan göç eden bu halk, milli değer, duruş ve davranışlarıyla, şehir merkezlerine hareketlilik katarlar ve Amerikan şehirlerinin önemli ölçüde büyümesiyle birlikte, etnik yapıdaki çeşitlilik de artar. 'Harlem Rönesansı' zamanında birçok zenci besteci New York'a yerleşmiş ve bu bestecilerin bazıları içinde caz unsurları barındıran büyük operalar yazmışlardır; özellikle de Harry Lawrence Freeman'ın içinde blues, dini şarkılar, arya - resitatif bir çerçevede yapılan dans benzeri yürüyüşler (*cakewalks*) barındıran *Voodoo*'su. *Voodoo*, 1913'te yazılmasına rağmen, sahnelenmek için 15 yıl beklemek zorunda kalır (New York 1928) ve kısa zamanda unutulur. Çünkü beyaz Amerikalılar'dan oluşan opera tüketicisi, zencileri opera bestecileri olarak görmedikleri gibi, cazı da asil opera sanatının 'alt-sınıf' türü olarak görüyorlardı.

Zenci bir besteci tarafından yazılan başka bir eser de aynı şekilde başlar ama daha olumlu bir sonla noktalanır. Scott Joplin'in eseri *Treemonisha* sahnelemeksizin piyano eşliğinde 1915'te New York'ta beğeniye sunulduğunda, hayal kırıklığı yaratır. Fakat 1972'de Atlanta'da oldukça başarılı bir sahneleniş ve William Bolcom ve daha sonra Gunther Schuller tarafından yönetildikten sonra, sıklıkla sahnelenir. *Treemonisha*, becerikli müzikal tavsifiyle birlikte yine uvertür, *ragtime*, romantik salon ezgileri, İtalyan lirizmi, resitatif, berber kuarteti ve dansını içeren müzikal tarz ve şekillerinin

denge ve uyumundaki becerisi sayesinde büyük başarı kazanmıştır. Belirli bir zamanda geçmeyen, tutarlı bir yapıya sahip olan hikâyede, operanın genç kadın kahramanı, özellikle eğitimin ve bilginin Afro-Amerikalılar'ın ilerleyişindeki önemi gibi sosyal hak gereksinimlerinin ilk savunucularındandır.

Zenci olmayan besteciler bile kısa zamanda cazın, Amerikan operasını güçlü Wagner tarzının etkisinden büyük ölçüde çıkardığının farkına varmaya başlarlar. Caz stili, çalışmalarına yeni önemli boyutlar katarak, çalışmalarını 19. yüzyıl melodramasından çıkartıp realizm, ekspresyonizm ve sosyal anlatıma taşımıştır. İlk *verismo* operaları – Frederick Shepherd Converse'in *The Immigrants*'i (1914), Frank Harling'in *A Light from St Agnes*'i (1925) ve Hamilton Forrest'in *Camille*'si (1930) gibi – cazın heyecan ve renkleri içinde çarpıcı şekilde yükselmiştir. Ama cazdan esinlenerek yapılmış hiçbir opera Gershwin'in *Porgy*'si ve *Bess*'i kadar ün yapamamıştır. Bunda, Gershwin'in beyaz Amerikalı olmasının yanı sıra, cazı, dramayı, senfoniye ve şarkıyı başarılı biçimde bütünleştirmiş olmasının payı büyüktür. Buna rağmen, opera, New York Alvin Tiyatrosu'nda 30 Eylül 1935'te sahnelenişinden kısa bir süre sonra sahneden kaldırılır ve ancak uzun yıllar sonra talep görür. Ancak daha sonra büyük ilgi gören *Porgy* ve *Bess*, Amerikan opera tarihinin en ünlü ve en çok sahnelenen yapıtı ve ülkenin yurtdışında da temsil edilen en başarılı operalarından biri olur.

*Porgy* ve *Bess*, DuBose Heyward'in romanı *Porgy*'yi temel almıştır ve 1920'lerde Charleston rıhtımı civarında yaşayan bir zenci topluluk üzerine yazılmıştır. Operanın ana karakterleri; Porgy özürsüzlük, öfke ve kıskançlık öğeleriyle, Bess ise uyuşturuculara bağımlılık ve çıkar üzerine kurulan bir ilişkiyi bitirmekteki yetersizlik öğeleri ile dikkat çeker. Ama her iki karakter de Gershwin'in onlara kattığı aryalar ve resitatiflerde yüceltilmişlerdir. Aslında operanın kalıcı gücü, bestecinin melodi üretmedeki başarısında yatar. Ama ayrıca, Amerika'nın *verismo* geleneğine tutkunluğunu yansıtır. Bu opera türünde her karakter güçlüdür ve sıklıkla trajik krizlere yakalanır, detaylıca tanımlanır ve zengin dramatik bir müzikle ifade edilir ve karakterler kadar orkestra da önemli bir role sahiptir.

*Verismo* genel olarak Leoncavallo'nun *Pagliacci*'si, Macagni'nin *Cavalleria rusticana*'sı ve yirminci yüzyılın başlarında Puccini'nin bazı çalışmaları için kullanılmış olsa da, 20. yüzyılın ortalarından itibaren birçok Amerikan operası için de

kullanılmaktadır. Amerikan dram sanatı *verismo*, 19. yüzyıl Amerikan melodramasından ve hem Wagner'in hem de *motion-picture* (hareketli görüntü, film) partitürünün grafik olarak açık ve kesin orkestrasyonundan doğmuştur. Ama hikâyeler çoğunlukla modern Amerikan edebiyatından alınmadır. *Verismo* karakterleri özel bir odağa sahiptir: onlar sadece hayattan uyarlamalar değil, hayatın ifade edilişidirler. Arya ve şiirsel hitabetler artık sadece olaya hizmet etmekle kalmaz, karakterleri, onlara en gizli düşüncelerini ve duygularını şarkılarla ifade etme olanağı sunarak tanıtır.

En sık sahnelenen ve başarılı olan Amerikan operaları çoğunlukla *verismo* geleneğinde tasarlanmış olanlardır. 1940'larda ve 1950'li yılların başında, üç önemli besteci – Menotti, Kurt Weill ve Marc Blitzstein – zamanın sinema ve müzikal tiyatrolarını etkileyen ve yeni realizmin farklı beklentilerini yansıtan eserler yazmışlardır. Weill ve Blitzstein'in karakterlerinin birbirleri ile ilişkili olarak oluşup gelişmelerine rağmen, Menotti'ninkiler hayatın içsel, sembolik öğelerini keşfederler (Kirk 2001, 249). Dahası, Blitzstein ve Weill sosyal ve politik konuları vurgularken, Menotti'nin realizmi genellikle ruhsal bir mesaj taşır; insan duygularının içine, karakterlerin durumlarını temelden destekleyen bir müzikle, derinlemesine girme kabiliyetinde, Menotti büyük bir ustadır. *The Medium* (1947), *The Consul* (1950), *The Saint of Bleeker Street* (1954) adlı eserleri büyük başarı elde etmiştir. Menotti, seyirciyle diyaloga girmenin yeni bir yolunu bulur; operaları sadece Broadway'de sahnelenmiyor, ayrıca kaydedilip televizyonda yayınlanıyordu. *Amahl and the Night Visitors* (1951) televizyonda ilk yayınlanan opera olarak, televizyon operası türünün önemli bir örneğidir.

Köklerini İtalyan romantizm geleneğinden alan Menotti sözlü diyalogdan kaçınıp Weill'in *Street Scene* (1947), ve Blitzstein'in *The Cradle Will Rock* (1937) ve *Regina* (1949) adlı eserlerine oldukça başarılı olarak hizmet eden Amerikan geleneksel ya da popüler müziğini yaygın bir şekilde kullanmıştır. Weill, *Street Scene*'i Bertolt Brecht ile altı yıllık bir ortaklıktan sonra 1935'te Almanya'dan Amerika'ya döndüğünde bestelemiştir. Elmer Rice'in aynı başlıklı Pulitzer ödüllü oyununa dayanan bu opera, New York'un sıcak, solgun çok kiracılı ucuz apartmanlarla dolu bölgesindeki yaşam etrafında döner. Weill'in operatik ve pop tekniklerini kullanılışı Gershwin kadar özümseyici değildir, ama çeşitli soloları, sahneleri ve orkestrası birbirleri arasında güçlü bir şekilde akar. *Street Scene*'in üslupsal karakteri Blitzstein'in tiyatro çalışmalarına şekil veren bir role sahiptir. Weill'in büyük hayranlarından olan Blitzstein, hatırdaki kalıcı



melodiler konusunda Weill kadar başarılı değildir. Blitzstein'in *The Cradle Will Rock*'ı argo bir müzikal söylem kullanan sert bir politik taşlamadır; *Regina*'sı ise daha dramatik yapıda bir çalışmadır ve Lillian Hellman'ın *The Little Foxes*'ından (1939) esinlenerek açgözlülük, gasp, nefret dolu aile çatışmaları temalarında zenginlik kazanmıştır. İlahileri, Victoria döneminin salon müziği, dans çeşitleri, caz ve blues müziği, arya ve geniş senfonik yazı kullanışıyla Blitzstein, öyküsünü anlatır ve karakterlerini yeni Amerikan *verismo* geleneğine bürür.

#### 2.4.2 Igor Stravinsky

Stravinsky'nin *The Rake's Progress*'i (1951) bir kez daha geçmişin varlığını oldukça açık bir şekilde ortaya koyar ve bunu *Mavra ve Oedipus rex'in* biçimsel farklılıklarını sarsmadan yapar. Bu yıllarda dünya on sekizinci yüzyıl sahne ve dekoru (Stravinsky, Avden'dan Hogarth'ın resimlerine dayanan bir opera metni yazmasını ister.) ve recitative (bir klavsenle birlikte: piyano değildi Strauss'un *Intermezza*'da, Britten'in *The Rape of Lucretia*'da kullandığı) kullanımıyla bilinçli bir biçimde Mozart etrafında dönmekteydi. Özellikle *Don Giovanni*'ye yakın referanslar söz konusudur. Bunlar, opera devam ettiği sürece onun üzerinde yoğunlaşır. Mozart'ın operasındaki kahraman gibi Tom Rakewell de bir mezarlıkta hesap vermeye çağrılana kadar ahlalklığı kötüye kullanır; Don Giovanni gibi bir kuşağı vardır ve onunla düşüncelerini tartışır; dahası Stravinsky'nin operası Mozart'inkine benzer biçimde ruh halinde ani bir değişiklik, bir son söz ve bir kıssadan hisseyle sonlanır.

Buna rağmen Mozart'a yakınlık aldatıcıdır. Eser hem daha sonraki (Rossini, Donizetti, Verdi, Tchaikovsky ve tabii ki Stravinsky) hem de daha önceki (*Orfeo* adlı eseri açılış karşılama parçalarında ve kahramanın Oedipus'la özdeşleştirilmesinde anlatılan Monteverdi) diğer müzikler hakkında çok şey bilir. Dahası *Don Giovanni*'yle ilişkisinde taklitten çok zıtlık vardır. *The Rake's Progress*'te budala olan ev sahibi Tom, en sonunda cehenneme yollanan şeytansı karakter ise uşak, Nick Shadow'dur. Shadow'un ilk görünüşüne, Tom'un kendini maddeciliğin ellerine bırakmasıyla işaret edilir. ('Ah bir zengin olsam') : Bu da uşağın, bu zampara adamı duyumsal zevkin tükenişiyle bir kalpazanlar dünyasına gelişiminde yol gösterici olmasını sağlar. Söz konusu

kalpazanlar, ilk olarak onun Tom'u evlenmeye ikna ettiği sakallı bir bayan, muhteşem Türk Baba ve daha sonra taşlardan ekmek yapan bir makineyle temsil eder. Zavallı Tom sahtelerle kandırılır ve ancak gerçek aşkı Anne Trulove'ın sesini duyup, gerçek duygunun ne olduğunu hatırladığında (mezarlıkta kendi ruhunun geleceğine karar vermek için Shadow'la kart oynarken) kritik bir anda uyanır. Aşkın kapıları ebedi dönüş olasılıklarına açıktır: Aşk, değişmez. Hâlbuki şeytan bir dönüşün mümkün olmadığını savunur ve her ne kadar aşk onu dönmeye, cehenneme zorlarsa zorlasın Shadow'un hala Tom'u kısa süren gelişimini engelleme gücü vardır. Onu deliye çevirir ve bu da bir çeşit zamandan (aşk) diğerine (çılgınlık) kaçışın yerini alır.

Opera, Stravinsky'nin kendi dönüş müziğindeki iki yüzlülük sayesinde hem aşk hem de şeytan adına konuşabilir. Bir taraftan Rake's Progress Mozart'a ve eserin diğer modellerine şefkatli bir saygı ifadesidir, ama diğer taraftan bir hiciv ve sabotaj eseridir. Örneğin; son sözün kıssadan hissesi ('Şeytan / baş elleri / kalpleri ve akılları / ayartır') sadece bu hileli metnin uygun sözcük ve cümlelerle ifadesini içeren her zamankinden farklı şekilde biçimsiz bir bölüm değil, aynı zamanda operanın verdiği mesaj olmadığından özünde saptırıcıdır. Eser Mozart'a ne kadar yaklaşırsa o kadar aldatıcı olur. Burada somut bir sebep, kapsamlı bir yanılısma yoktur ve kahramanın gelişimini raydan çıkararak da bu yokluktur. Shadow görüntüler dünyasında çok mutluyken, tüm masumiyetiyle Anne böyle bir dünyada yaşadığının farkına varmazken, Tom kurallardan ve kesinliklerden yoksun bir dünyada mümkün tek gerçek varlık çeşidine ulaşır: çılgınlık.

Görünüşe bakılırsa Stravinsky, 1939'da Birleşik Devletlere gittiğinde İngilizce bir opera yazmak istemiş ve Menotti'nin kolay kazanılmış başarısından cesaret almıştır. Monteverdi'nin biri hafif komedi diğeri melodrama olan *The Telephone* (1947) ve *The Medium* (1946) adlı iki eseri Broadway'de aylarca sahnelenmiştir. Menotti kariyerine uzun süreli bir 'müzikal drama', *The Consul* (1950) ve televizyon için yazdığı bir Hıristiyan operası, *Amahl and the Night Visitors* (1951) ile devam etmiştir. Ayrıca Samuel Barber'ın Romantik trajedisi *Vanessa* (1958) için opera metni yazmıştır. Bu eser geçmişin korunması konusunu Stravinsky'den çok farklı şekilde ele alır: Müzikte uygun bir biçimde sunulan kadın kahramanın dünyası tamamen nostaljiden oluşur. Bu eser *West Side Story*'den (1957) sonra fazla tutunamamıştır. *West Side Story*, bestecisi Leonard Bernstein'in (1918–1991) modern evlilikteki tavırları ele alan tek perdelik

operası *Trouble in Tahiti'de* (1952) ve opereti *Candide'da* (1956) daha kültürlü drama şekilleriyle ilgili olacak popüler bir şarkı tarzı yaratmasının ardından ortaya çıkan Broadway müzikalinin ulaştığı zirvedir.

### 2.4.3 Opera Temsilleri

Yirminci yüzyılın başlarında New York, Avrupa'nın gelişmiş birçok sanat kenti kadar hareketli ve çeşitli bir sanat hayatına sahiptir. Yaklaşık dört bin kişilik Metropolitan Opera Evi'nin 22 Ekim 1883 tarihinde açılışı ile birlikte Amerikan opera tarihi yeni bir döneme girer. Zenginlerin desteğiyle Metropolitan Opera, ülkenin finansının ve endüstrisinin değişen yüzünü yansıtır. Buna karşılık olarak ise bu, kötü veya iyi, kendi imajını oluşturan ve bugün bile Amerikalılara tuhaf gelen sınıf ayrımları fikrinin ortaya çıkmasına neden olan operanın etrafında, kültürel hiyerarşinin oluşumunu teşvik ederek sanatın kuvvet üssünü genişletmiştir.

Metropolitan Operası, Amerikan operası için yirminci yüzyılın başlarında ve sonrasında çok büyük önem taşır. Giulio Gatti-Casazza'nın 1910 – 1935 tarihleri arasındaki yönetiminin altında Metropolitan 14 yeni Amerikan operası üretir. Bunlar arasında Frederick Converse'in *The Pipe of Desire* (1910), Victor Herbert'in *Madeleine* (1914), Catman'ın *Shanewis* (1918) ve Joseph Breil'in *The Legend* (1919) adlı eserleri vardır. Deems Taylor'ın *The King's Henchman* (1927) ve *Peter Ibbetson* (1931) operaları çok başarılı olmuş ve nadir görülen dört yıllık devamlılık sağlamışlardır. (Kirk 2001, 172). Ayrıca, Pulitzer ödüllü şair Edna St Vincent Millay ile librettosu ile birlikte *The King's Henchman* Metropolitan Opera'dan yeni oluşturulan CBS radyo ağı üzerinden yayınlanan ilk operadır (1927).

Gatti-Casazza, Norman Bel Geddes, Frederick Kiesler ve diğer bestecilerin çalışmalarına da kendi Amerikan çalışmalarındaki yenilikçi sahne tasarımı katmıştır. Howard Hanson'un *Merry Mount* (1934) ve Louis Gruenberg'in *Emperor Jones* (1933) adlı görsel oldukları kadar müzikal olarak da zıtlık barındıran eserlerinin sahne tasarımı, her iki operanın da karanlık sembolizmini yansıtmayı başarabilmiş olan Jo Mielziner yapar. *Merry Mount*'un özellikle ariyaları ve orkestrasyonu liriktir; Emporer

Jones senkoplari, zıtlık içeren tonları ve eziyet görmüş başkahramanın acısını tam olarak yansıtan ekspresyonist imgelerle tam bir serbest tasarı çalışmasıdır. Korkutucu bir atmosferde verilen büyük cinsel imgeler ile Mielziner'in fantastik sahneleri, operanın sembolizmini içerir.

Zamanın en yenilikçi operalarını sahneleyen Amerika - Metropolitan Opera – değil, Avrupa sahneleridir. Savaş yıllarının deneyim ve travmaları, tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi müzik adına da yeni ve yaratıcı düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. George Antheil 1920'lerde Almanya'da çalışmış ve Weimar Cumhuriyeti'nin deneysel tiyatro hareketini oldukça yakından takip etme imkânı bulmuş, ancak Adolf Hitler'in politikaları ortaya çıktığında bu kültürel hareketlilik azalmıştır. *Transatlantic* (Frankfurt, 1930) Amerikan başkan seçimlerinden biri üzerine sürrealist bir yergidir. *Zeitoper*'de olduğu gibi neon yazılar, Kurtuluş Ordusu bandosu, caz motifleri ve küvette şarkı söyleyen bir soprano gibi konularla çağının farklı yönlerini olay örgüsüne katar. Aynı anda dört sahne ve geniş merkezi bir sinema ekranı ile *Transatlantic*'in sahnelenişi, zamanına göre önemli bir tasarım olma özelliğini taşır.

Antheil ve o çağın birçok Amerikalısı gibi, Virgil Thomson da çalışmalarını sürdürmek ve beste yapmak için Avrupa'ya gider. Dadaizm, fütürizm ve çağın diğer bütün yeni sanat akımlarının merkezi Paris'te, Kaliforniyalı radikal şair Gertrude Stein ile tanışır. Stein, Thomson'un *Four Saints in Three Acts* (Hatford, 1934) ve 19. yüzyıl sonlarının Amerikan reformcusu ve kadınların oy kullanma hakkının savunucusu Susan B. Anthony üzerine yazılan çalışma gibi bir opera olan *Mother of Us All* (New York, 1947) adlı eserleri için iki libretto yazmıştır. Her iki çalışma da Thomson'un vurgu ve ses gibi önemli unsurları yorumlamakta gerçek bir yeteneğe sahip olan, önemli bir besteci olduğunu gösterir. Thomson, Stein'in heceleri, kelimeleri, cümleleri ve şiir kıtaları ile tam bir bağ kuran melodik çizgiler, ahenkli diziler ve ritmik hareketler kullanmıştır. *Four Saints in Three Acts*'in neredeyse bir olay örgüsü yoktur, ama temel leitmotivler ve müzikal karakteristiklerden yoksun oluşu esere farklı bir nitelik katar.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, 1950'li yıllarda, Amerikalılar benzersiz bir refaha kavuştular. Halktan ve bazı bireylerden gelen yardımların artması ve seyirci sayısının giderek çoğalması ile sanat türleri daha önce olmadığı kadar gelişmeye ve zenginleşmeye başlamıştır. Piyasaya çıkan yeni ve daha uzun kayıt imkânları sayesinde

müzik sektörü de büyük gelişim gösterir. Savaş, ayrıca, iyi eğitim görmüş ve yabancı sanatçılardan daha az masraflı olan Amerikalı şarkıcılara yönelmeyi de sağlar. Buna ek olarak zenci şarkıcılar artık daha fazla rol almaya; kadın sanatçılar, şeflerin listesinde daha çok yer almaya başlarlar. Yeni çalışmalar ve birçok diğer Amerikan çalışmaları kaydedip yayınlanır ve bazı opera şirketleri bütün sezonlarını Amerikalı bestecilerin operalarına ayırmışlardır.

Ülke çapındaki yüksek okul ve üniversitelerin çalışma organları – bir takım yerlere daha az bağımlı kuruluşlar – düzenli olarak yeni eserler üretirler. Hem uzun hem de kısa süreli operaların çoğu, bu kurumlarda tasarlanarak sahnelenmiştir. Pek çoğu, Leonard Bernstein, Dominick Argento, Carlisle Floyd ve Jack Beeson gibi kariyerlerinin başındaki ünlü besteciler tarafından yazılmıştır. Bu öncü programlardan biri olan, Columbia University's Opera Workshop, 1941–1958 yılları arasında, aralarında Menotti'nin *The Medium*'unun, Thomson'ın *The Mother of Us All*'unun ve Douglas Moore'un Pulitzer Ödüllü *Giants in the Earth*'ünün (1951) galasının da bulunduğu en az on beş Amerikan operası sahnelemiştir.

Bu akademik fenomen operaya yeni bir demokratikleşme süreci getirir. Ülkenin her yerinde Kentucky Operası (1952), Tulsa Operası (1953), Santa Fe Operası (1956), Seattle Operası (1962) ve Minnesota Operası gibi pek çok küçük şirket ortaya çıkar ve Amerikan tiyatro sahnesine önemli bir yenilik getirmiş olur. Bu sıralarda daha büyük şirketler de kapılarını bu akıma açar Chicago Lirik Operası (1954), Houston Grand Operası (1955) çağdaş Amerikan repertuarını geliştiren yeni gelenekler oluşturur. Houston, 2000 yılına kadar, yirmi beş dünya prömiyeri çıkarır: Bunlardan dördü Floyd tarafından besteledir: *Bilby's Doll* (1976), *Willie Stark* (1981), *The Passion of Johnathan Wade* (yeni versiyonu, 1991) ve 2000 yılında *Cold Sassy Tree* (Rich 2000, 15 ve 17). Houston'ın diğer önemli prömiyerleri ise Bernstein'ın *A Quiet Place*'i (1983) ve John Adams'ın *Nixon in China*'sı (1987) ile Meredith Monk'un *Atlas*'ı (1991) ve Mark Adamo'nun 1998 yılındaki *Little Women*'idir.

New York Şehir Operası zengin ve çeşitli repertuarı ile daimileşen birçok çalışmayı sergileyerek, Amerika'nın operatik zevkini, geleneklerini ve yeni yaklaşımlarını karşıladı. Yarım yüzyılı aşan geçmişi ile şirket, yirmi üçü dünya prömiyeri olan altmış Amerikan operası sahneler. Julius Rudel'in yönetimi altında üretilen yirmi bir Amerikan

çalışması 1958 – 1959 yıllarının Ford Foundation Amerikan Opera Serilerini içerir. New York Şehir Operası ayrıca zenci bir besteciye ait ilk önemli eseri üretmiştir: William Grant Still'in *Troubled Island*'ı, 1949. Moore'un *The Ballad of Baby Doe*'su ve Floyd'un *Susannah*'ı 1956'da ilk kez sahnelenirler ve *Porgy and Bess* ile birlikte ülkenin en ünlü Amerikan operaları olma özelliği taşımaktadırlar. Aaron Coplan'ın *The Tender Land*'ı (1954), Hugo Weisgall'ın *Six Characters in Search of an Author*'ı (1959), Moore'un *The Wings of the Dove*'u (1961), Robert Ward'ın *The Crucible*'ı (1961), Beeson'un *Lizzie Borden*'i (1965), Argento'nun *Miss Havisham's Fire*'ı (1979) ve Anthony Davis'in *The Life and Times of Malcolm X*'i (1986) gibi çalışmaların prömiyerleri birçok seyirciye yeni operanın kapılarını açar.

Amerikan operasını önemli karakteristik öğeleri arasındaki, Amerikan halk tarzı figürler Amerikan operalarının başat unsurlarındandır. Bu unsurlar kullanılırken, kahraman gibi olmak yerine hatalı, nefes alıp, büyüyen ve bu yolla insanlaştırılan figürler olarak izleyiciyle yakınlık kurdurulurlar. Amerikan yerel konu ve hikâyeleri, operalara renkli ve kolay anlaşılır bir nitelik katar.

#### 2.4.4 Operada Yeni Yönelimler

Broadway ve Hollywood filmleri, 20. yüzyıl Amerikan operacılarının eserlerinde büyük bir etkiye sahiptir. Gershwin'in *Porgy and Bess*'i 1935'te ilk kez sahnelendiğinde eleştirmenler, şiddetli bir şekilde bu eserin bir opera mı yoksa bir Broadway müzikali mi olduğu üzerinde tartışmışlardır. Hem opera, hem de müzikal, konuşmalar ve şarkılar içerir. Her ikisi de senfonik dokular ya da pop stilinde daha küçük topluluklar içerir ve her birinin karmaşık müzikal senaryosu veya basit bir müzik yazısı vardır. Amerikan operası, Broadway'in folklor, caz ve diğer yerel unsurlarından açıkça yararlanır. Bu nedenle, Bernstein'ın *Candide*'i (1956) ve Stephen Sondheim'ın *Sweeney Todd*'u (1979) ve *Passion*'ı gibi yapıtlar, her iki başlık altında da güçlü, etkili birer tiyatrodurlar (Kirk 1991, 294–5).

Film endüstrisinin gelişmiş olduğu Amerika'da, Hollywood ve televizyon Amerikan halkı üzerinde büyük etkiye sahiptir ve ülke operalarının büyük çoğunluğu da filmin

ideolojisi, drama sanatı, görsel teknikleri ve müzikal yaklaşımlarından etkilenmiştir. Sessiz film zamanlarında John Philip Sousa *The Glass Blowers* gerçek film klipleri kullanmıştır (1909). Fakat sesli filmlerin çıkışıyla yeni bir sanatsal tür çıkar ve 1940'a girildiğinde stüdyo senfoni orkestrası da konuşma ve ses efektleri kadar vazgeçilmez hal alır. Aslında çoğu film, çok yakından, dramanın sürekli değişen ihtiyaçlarını karşılayan orkestra partiturları barındırıyorlardı ki film bestecisi Erich Korngold bunu, 'şarkı söylenmeyen operalar' olarak adlandırıyor (Kirk 2001,5).

Birçok Amerikan operasında, sadece sağlam betimlemeler ve ritmik enerji değil, bir film partitüründe olduğu gibi, harekete hem uyan hem de yön veren çok canlı, renkli bir orkestrasyon vardır. Çoğu zaman karakterlerin mücadelelerini ve duygularını anlatan karakterlerin kendilerinden çok orkestradır. Bernard Herrman, Emily Bronte'nin Yorkshire kırlarını anlattığı tuhaf, korkutucu hikâyesini temel aldığı *Wuthering Heights* (1951) adlı eserinde farklı bir yaklaşıma sahiptir. Herrmann'ın *Wuthering Heights*'ın sahne uyarlaması da hikâye tamamı boyunca olan karanlık durumu orkestrada da devam ettirir. Herrmann, Alfred Hitchcock'un birçok filmine müzik yazmıştır; özellikle *Psycho*'nun (1960) müziği en tanınmış olanlarından. 1960'lar sonrası bazı Amerikan operalarında - özellikle de Beeson'un *Lizzie Borden*'u ve Marvin David Levy'nin *Mourning Becomes Elektra*'sında – benzer bir müzikla yaklaşım görülebilir. *Wuthering Heights* Herrmann'ın tek operasıdır ve sahnelenmek için yaklaşık olarak kırk yıl beklemek zorunda kalır. Kendinden-ödünç almasıyla bilinen Herrmann, operasında bazı film sahnelerinden malzemeler kullanmaktadır – ki bunu ilk 'film sahnesi operası' olarak adlandırır- bunların arasında *The Ghost and Mrs Muir* (1947) ve *Jane Eyre* (1944) gösterilebilir. (Kirk 2001, 268 ve 426 n. 26)

Sinemannın, Amerikan operası üzerindeki etkisi, birçok bestecinin, hareketli ve dikkat çekici şiirsel hitabetleri, geleneksel hareketsiz söylenen aryalara tercih etmektedir. *A View From the Bridge*'inde (1999) William Bolcom hareketi, çeşitli vokal tekniklerle – şiirsel mısralar, resitatif, perdeli konuşma veya sadece diyaloglar -ilerletir. Böyle yaparak, Amerikan *verismo* operasının özelliği olan hareketi, gidişatı ve tutkuyu sağlayabilmektedir.

Andre Previn, (*A Streetcar Named Desire*, 1998) Hollywood'taki işinden orkestranın yapabileceklerini öğrendiğini; Libby Larsen ise, sinema filminden ve televizyondan

yeni teknikler çıkardığını, bunlar sayesinde operalarında güçlü karakterler yaratabildiğini ve modern metaforlar, özellikle de *Frankenstein*'inde (1990) yaptığı gibi kullanabildiğini belirtir.

Jake Heggie, Tobias Picker, Stephen Paulus, Lowell Liebermann ve diğer birçok bestecinin bazı operaları, onlar operalarını yazmadan çok önce sinema filmine çekilmiş edebi realizm çalışmalarına dayanmaktadır. Bunlardan bazıları; Lee Hoiby'nin *Summer and Smoke* (1971, Tenesse Williams'tan sonra)'u, Floyd'un *Of Mice and Men* (1969, John Steinbeck'ten sonra)'i, Bolcom'un *A View From the Bridge* (1999, Arthur Miller'dan sonra)'i, John Harbison'u *The Great Gatsby* (2000, F. Scott Fitzgerald'tan sonra)'ı ve Previn'in *Streetcar* (Williams'tan sonra)'ıdır. Bu yüzden Amerikan edebiyatının realizmi hem Amerikan sinemasının hikâye tarzını hem de çağdaş operanın *verismo* geleneğini şekillendirmiştir. Bunların her ikisi de Amerikan operasına karakteristik gücünü ve özelliğini vermektedir.

Birçok yönetmen ve tasarımcı, kendi üretimlerinin görsel ve sembolik çekiciliğini artırmak için film tekniklerinden yararlanmaktadır. Besteci John Corigliano ve opera yazarı William Hoffman'ın *The Ghost of Versailles* (1991)'i Metropolitan Opera tarafından yirmi beş yıl içinde verilen ilk opera siparişidir. Onun bu olağandışı başarısının kaynağı olarak hayali sahne tasarımları gösterilebilir. 'Büyük opera buffa' olarak adlandırılan bu opera, çok sayıda 17. ve 18. yüzyıl şarkıları söyleyen heykeller, kapaklar, uçan cisimler gibi imgeler bulundurmaktadır. Yönetmen Colin Graham operanın, sürekli bir dünyadan diğerine giden bir sinema senaryosu gibi yazıldığını düşünür. Argento'nun *The Dream of Valentino* (1994)'sunda, John Conklin Valentino'nun yüzünü çeşitli ekranlara yansıtmıştır, bu ekranlarda Valentino'nun yüzü, aktörün trajik kayıp hayallerini göstermek için, gerçeküstü bir şekilde bozulmaya uğramış ve parçalara ayrılmıştır.



## 2.5 Doğu Avrupa

*Duke Blubeard's Castle*'ın girişi, izleyiciyi operayı kendi aynası olarak kullanmaya, izleyici ile izlenen arasındaki bağları gözlemlemeye ve ayrıca kanlı kalenin dışının ötesine, taşıdığı anlamları görmek için, bakmaya davet eder (John 1991, 46).

Sovyetler Birliği, Doğu Avrupa'yı 1949'da işgal etmeden önce politik olarak birleşmiş bir varlık olmayan 'Doğu Avrupa'nın ulus patlaması sık sık bir özlem olarak değerlendirilen, fakat buna eşit derecede bir problem olarak görülen bir olgudur. Doğu Avrupa, bir 'Ruh Krallığı' olarak, 'düşünce tarzlarını ve düşünce dünyalarını' (Schöpflin, 2004) paylaşan insanların bir bölgesi, ya da sadece Batı Avrupa tarafından yaratılan bir efsane (Wolff 1994) olarak görülmüştür. Doğu Avrupa'nın yurttaşları, sözde anayurtları ile açık ilişkiler kurmaktan uzak durdu, bir çoğu açık taşralılığın ötesine geçti ya da derinden nostaljik olan zorunlu sürgünde yaşadı ve zaman zaman insanlar zorla buraya yerleştirildiler.

Bölgenin operalarının ortak öğelerini, 19. yüzyılda da belirli bir opera geleneğine sahip olan ve 20. yüzyıla birlikte yeni yaklaşımlara açık olan Çekoslovakya, Macaristan ve Polonyalı besteciler büyük ölçüde belirlemişlerdir. Birçok kaynak, Yugoslavya, Bulgaristan, Türkiye, Arnavutluk, Makedonya ve Yunanistan'daki opera üretiminin ve kurumlarının yetersizliğini ve belirli bir opera geleneğinden yoksun olduğu düşünülen bu ülkelerin opera sanatına çok geç katkıda bulunabildiklerini belirtir ve bu ülkelerin opera üretimi Avrupa merkezli bir bakış açısı neticesinde, 20. yüzyılda da (opera üretimi 20. yüzyılın ilk yarısından beri sürdürüldüğü halde) dışarıda bırakılmaktadır (Bkz. Beckles, 2005, 165). Bu durumun sebeplerinden birinin, söz konusu bu ülkelerin, 20. yüzyılın başına dek Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarına dâhil olması ve dolayısıyla müzik kültürlerinin, Avrupa çoksesli müziği ve opera geleneğinden bağımsız gelişmesi olduğu söylenebilir. Doğu Avrupa ülkelerinden olan Çekoslovakya, Macaristan ve Polonya ise, özellikle 19. yüzyıl Avrupa müzik geleneği içinde ve onunla paralel hareket etmiş, müzik geleneğini Batı Avrupa çoksesli müziğinden besleyen ülkelerdir.

Yüzyılın ilk yarısında bu operaların konuları genellikle köylerde geçer. Birçok opera

librettosu ulusların geçmişlerine ya da bugünlerine özgüdür ve müzik, belirli oranlardaki soyutlamalar dâhilinde, yerel, halk müziği ritim ve ezgilerini kullanır. Diğerleri, daha ziyade bestecilerin Avrupalı geleneklerle daha yakın bağlantılar kurmayı düşündükleri noktada, antik Yunan efsanesiyle şekillenirler. İlgili sebeplerden dolayı birçok opera 19. yüzyıl Fransız büyük operasından, Strauss'tan ve Wagner'den bazı öğeler alırlar.

### 2.5.1 Çekoslovakya

Yirminci yüzyılın ilkyarısında Ostrcil'in, Novak'ın ve Foerster'in operalarında güçlü bir Çek geleneği duygusu işlenmişken, Leos Janacek (1854–1928) bu ulusalcı -romantik tarzın ötesine geçer (Tyrell, 1988 ve 1992). Tarzının tamamen bireysel ve özgün olmasına rağmen- ki bu geniş lirik mısralarının altında enerjik ostinatosunun ve küçük motifler içine sıkıştırılan ifadenin ve rengin parçalı yoğunluğundan belli olur - olgunlaşmış müziği, Elgar ve Mahler'den ziyade Stravinsky ve Bartok dönemine aittir. Çek Decadent ve Natüralist tiyatrosunun bağlamına yerleştirilen (Chew, 2003) *Jenufa* (1894, 1901–08), realist 'kırsal trajedi' duygusunu sağlayan Moravia halk dansları tarafından şekillenmesine ve natüralist bir 'konuşma melodisi' ile Gabriella Preissova'nın düz yasını takip etmesine rağmen, özellikle son perde derin insan ahlakı sorunlarıyla, yerel nitelendirmenin ötesine gider. *Jenufa* Smetana'ya benzer bir köylü canlılığı kutlamasının içinden çıkan yeni bir tarzın doğuşunu gösterir.

Trajedi, *Jenufa*'nın güzelliğini, (güzelliği, reddedilmiş bir âşık tarafından bozulmuştur) , tercih ettiği sevgilisini (bakışlarından artık hiç etkilenmeyen), saflığını (sevgilisi tarafından hamile bırakılmıştır) ve bebeğini (bebeğini üvey annesi gizlice öldürmüştür) kaybettiği ilk üç sahnede gözler önüne serilir. *Jenufa*'nın kişiliği gelişirken yüzünü yaralayan sevgilisine daha barışık bir hal takınır ve hatta bebeğini öldürdüğünü itiraf eden üvey annesini anlamaya ve affetmeye çalışır. Yerelliğin müzikal tasarımı (bir değirmen çarkının, halk danslarının ve şarkılarının dönmesini betimleyen bir ostinato gibi), insan tutkuları ve kaderi (diyaloglar, tutkulu sayılabilecek lirik monologlar ve güçlü orkestral aralar), disonanslı, keskin ve uğursuz gizli bir akış olarak kullanan

genişletilmiş bir tonalite ile bağlıdır. Jenufa'nın günahların birbirine karışan dönüşünü bozan güçlü kişiliği, daha sabit bir tonaliteyi ve dokuyu son kararda yansıtır.

Bununla birlikte konusu aşkı gelenek sınırlarının ötesine geçen bir kadın protogonist olan *Katya*'da *Jenufa*'nın daha geleneksel opera konusunu ele almıştır. Janacek malzemesini Dstrovsky'nin oyunu *The Storm*'dan alır. Katya zayıf bir kocanın ve cadaloz bir kayınvalidenin hapsindedir. Kocasını bir iş gezisindeyken tutkuyla başka bir adama kapılır. Fakat günahının farkında olması onu intihardan önce itiraf etmeye zorlar. Bu hikâye Janacek'in müziğinin hem duygusal coşkısına hem de tahrik edici enerjisine mükemmel bir şekilde uymuştur. Aynı zamanda diğer karakterler doğal konuşma ritimleri ve melodileri üzerine çalışan birinin canlılığıyla oluşturulmuşken Katya'nın yaratılması, sanatçının aşkla ilgili kendi duygularını vurgulamıştır.

Janacek, kırsal dekorla da şekil verilen *Kat'a Kabanova*'da (1921) kişisel trajediyi anlatır. Kat'a, başkasının (Boris) dikkatini çekerken, ona zorbalık eden bir ailenin mutsuz gelini olur; kocasının geçici yokluğu Boris'le yakınlaşmasına ve daha sonraları vicdanının ölesiye sızlamasına sebep olur. Sonraki itirafı üvey annesininkini yansıtır; fakat durumuna hiçbir şekilde çözüm getirmez. Boris'in itibarını zedelediği ve kendini sonu gelmez ev hapsine mahkûm ettiği için suçluluk duyduğundan, Volga'ya atlar; kocasını suçu annesine atarak kederini azaltır. Opera bu yüzden *Jenufa*'dan daha kötümser bir insanlık resmini tasvir eder ve toplumun baskılarının gücünü ve onların kısıtlamalarını daha güçlü bir biçimde sunar. Jenufa'nın aksine Kat'a, olumsuz çevresine kafa tutamaz. Janacek'in müzikal duyusu, Moravia halk dansları ezgileri çok açık ifade edilmediği takdirde, oldukça başarılıdır. Müzik, trajedinin açık kaçınılmazlığını, en başından timpaninin kuvvetli vuruşlarında, ostinato pasajlarda ve Kat'a'nın kocasına uzağa seyahat etmemesi için şiddetle yalvarmasında (kendi günahları için korkar) ortaya koyar. Gürültülü bir yağmur fırtınasında ettiği itirafları, bu gerginliğe verilmiş müzikal cevap ve dengeleyici bir çerçevedir ve sözcüksüz koro, Kat'a'yı ölümüne dek takip eden bir iz sürer.

Enescu'nun, Bartok'un ve Szymanowski'nin operaları, *Jenufa* ve *Kat'a Kabanova* ile bazı öğeleri paylaşırken, Janacek'in komik *The Excursions of Mr Broucek*'i (1923) oldukça farklıdır. Opera, sanatsal âlemin estetiği üzerindeki hafif absürd düşüncelerin yanı sıra aya yapılan bir yolculuğu da kapsar.

Bohuslav Martinu (1890-1959) ile Janacek, farklı tarzlara sahip bestecilerdir: *The Excursions*'ın librettosu Prag ve 15. yüzyıl Çek tarihiyle yakından alakalıyken, Martinu'nun 1920'lere ait üç komedisi zamanın Paris sanatlarından etkilenmiştir. İki ülke arasındaki kültürel değiş tokuşun, Martinu'nun *Les trois souhaits ou Les vicissitudes de la vie*'siyle bağlantılıdır (Chew, 2000, 369). Müzikleri konu sorunundan uzakta durur: Janacek'in güçlü ve etkileyici tutumuna karşı, kasıtlı öznellikten kaçınarak soğukkanlılık gösterirler ve ayrıca büyük ölçüde eklektiktirler; opereti, Fransız cazını ve sürrealizmi kullanırlar.

Avrupa operasının gelişimi açısından bakınca, farklı bir tarzda ortaya çıktıklarını görürüz. Martinu'nun şair Georges Ribemont-Dessaignes ile yaptığı işbirliği, muhtemelen dadaist operaların ilklerinden olan *The Tears of the Knife*'ı (1928) oluşturmasına yardımcı olur. Bu, çevrenin en temel niteliklerinin 20 dakikalık yıkımını tasvir eder. Operatik şarkı söyleme tarzı, güçlü ve zorlu olduğundan çok kulağa komik gelen bir tempoya doğru sürüklenir; böyle anlar tangoyla, fokstrot ve Çarliston dansıyla sıralanır ve sahneler film sahneleriymiş gibi değişir (Pecman 1967, 132). Konu, bir anti-konudur ve Satan'ın başının sıkça görülmesi –parçalandıklarında diğer kafalardan patlama sesi çıkarken– yıkımın güçlerinin kaynağı konusunda izleyiciyi uyarır. Potansiyel olarak her dramatik olay garip bir duruma dönüşür: Kadın kahraman ipe götürülen bir adamın bedenine âşıktır; kendini hançerler, asılmışadam hayat bulur; bir çift bacak dans etmeye başlar. Opera, Stravinsky'nin *Oedipus Rex*'i ve Honneger'in *Antioigne*'si ile karşılaştırılabilir; fakat buradaki parodi daha yıkıcıdır. Bu yüzden örneğin dört tahta nefesli çalgıdan, dört bakır nefesli çalgıdan, üç yaylı çalgıdan, piyanodan, bançodan, akordeon ve tamtamdan oluşmuş bir orkestrasyonda, cazla ilgili enstrümanlar (saksofon, banço ve tamtam) caz tarzı parçalarda genellikle sessizdirler. Eser aslında kendini yok etmesinden ibarettir ve birçok modernist anti-opera gibi, sahnelenme güçlüğü yaşar.

Janacek'in son üç operasından *The Cunning Little Vixen* (1922–3) ve *From the House of the Dead* (1927–8), karşıt bağlamlar içinde düzenlenir: biri, önemli kırsal bir yenileme sahnesinde, öteki ölümün her gün karşılaşıldığı Sibirya esir kampında. İkisinin arasında duran *The Makropulos Affair* (1925), kadın kahramanın sonu gelmez

hayatının sadece yasal bir soruna çözüm sunduğu değil ayrıca ölümün bir hatırlatıcısının hayatın içinde rol aldığı yer olan Prag'da yirminci yüzyılın başlarında düzenlenmiştir.

Janacek'in *The Cunning Little Vixen* için yazdığı librettonun dayandığı Rudolf Tesnohlidek'in romanı, insan esaretinden ve ailesinin onu yetiştirmesinden kaçan dişi bir tilkiye odaklanır. *The Cunning Little Vixen* adlı operasında Janacek tilki, kuş ve böceklerin oluşturduğu oldukça duygusuz bir dünya yaratarak bu taklitçilik yeteneğini hayvanlar âlemine yönlendirmiştir. Söz konusu dünyada insanlar kalbin boyutu ve anlayışında geride kalırlar; karakteristik biçimde zeki, keskin özellikleri olan orkestra uyarlamasına ait hatırlatıcı sesler ostinata modelleri , doğanın renklerini ve döngüsellliğini yansıtır. Fakat eser, baş rol Vixen'in bilinçli bir varlık olarak kendisine sempatisini ifade etmesi bağlamında antropomorfiktir. Dolayısıyla Katya kadar kendi operasının duygusal vurgusu olur. Yine karşımıza köklü bir tartışma çıkar. Bu tartışma insan toplumu ve doğal hayat arasındadır. *The Makropulos Case*'de de böyle bir durum vardır. Fakat kadın kahraman doğayı simgelemez, kendisi doğanın bozulmasıdır: bu varlığını uzatmak amacıyla iksir içmiş bir kadındır.

*The Cunning Little Vixen*'de dişi tilki Janacek'in asıl kahramanıdır ve Janacek odak noktasını kadınların ve onların evin içine kısırılmalarının karakteristik incelemelerine göre şekillendirir: Dişi tilkinin sonunda bir kaçak avcı tarafından vurulmasına rağmen, opera mevsimlerin doğal dönüşümüyle ve onun sahip olduğu yavrulardan oluşan koca aileyle avunur. Hayvanların çeşitli dansları, mesela çekirge vals yapar, ölümü değil de ormanın doğal hayatını çağıran sahne arkası koronun kullanılması dikkat çekicidir. Bu idealleştirilmiş orman, doğanın çeşitliliğine ve yaratılışın müthiş gücüne övgü yağdıran operaya hükmeder. Çocukların sesinin hayvanlar için kullanması ve bale ve sessiz tiyatro da operaya zarif bir mizah katar.

Bu son iki operanın kökeni Çektir ve bir gazete çizgi film serisi ve Copek oyununa dayanırlar. Fakat *House of the Dead*'de Janacek özellikle Dostoyevsky'nin hapisane romanı olmak üzere Rus edebiyatına dönmüş. Böylelikle rolünün bir kadın kahramanı, hatta hiç bayan karakteri olmayan bir opera ortaya çıkarma zorluğuna meydan okumuştur. Bir delikanlı şarkılarını söyleyecek bir soprano dahil etmesine rağmen daha büyük bir zorluk, hakimiyet kuran bir olay örgüsü olmayan bir eseri sahneye

koymaktı: Opera metni ( Janacek önceki iki operasındaki gibi kendisi yazar) içinde hiçbir olayın olmadığı diyalog ve öykülerin sıralanmasıdır. Sanatçılar birbirlerine hikâyeler anlatarak uzun bir süre geçirirken hayatın başka bir yerde olduğunu ima ederler. Diğer taraftan müzik hararetle hayatın orada, hapishanede olduğunu ısrar eder.

Dostoyevski'nin *House of the Dead* için kullanılan romanının ise hiçbir asıl karakteri ve önemli bir kahramanı yoktur. Kölelik ve ıstıraba maruz bırakılan kişiler, koronun arasında ortaya çıkarlar ve sonra geri dönerler. Kişiler, şiddetli suçlarını anlatan üç upuzun monolog üzerine kurulmuş geçmişleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Armonik yazım oldukça derecede uyumsuzdur; opera umut anlarını kapsar; ancak kampın aralıksız zor işlerine yapılan bir dönüşle karamsar şekilde son bulur (Wingfield 1999, 58).

İnsan ölümünün dâhil olduğu bir diğer kapanış, *The Cunning Vixien* ile *House of the Dead*'in karşılaştırılmasına olanak verir. İki operanın da merkezinde esaret kavramı vardır. İki operadaki müzikal yapı benzer biçimde birleştirilir: her biri, Janacek'in *Jenufa*'dan beri geliştirdiği doğalcılıkla ilgili konuşma melodisini araştırmak için vokal parçalara özgürlük tanıyan bir orkestral devamlılığa dayanır. Dişi tilki ve kartal, insan rollerine ve düşlerine sembolik açıdan ve ima açısından bağlıdır. *The Cunning Vixen*'de hayvan ve insan dünyaları bir hayalle bağlanır: dişi tilki, ormancı ondan ayrı yalnız hissettiğinde bir kız olmayı hayal eder; aynı zamanda erkek öğretmen ve papaz eski aşklarının özlemini çekerler. *House of the Dead*'de kartalın kaderi mahkûmların kaderinin çevresini sarar: bir mahkûm serbest bırakıldığında diğer mahkûmlar, üzerlerinden süzülerek eskiden özgürlükle ilgili olan müzikal temaya eşlik etmek için uçan kartalı salıverirler. Bu iki ayrı dünya açık bir şekilde bağlandığı için, geçmiş, her operada şimdiki zamanın içinden çıkar.

Şimdiki zamanda geçmiş fikri ve zamanın anlaşılmaz bir biçimde geçmesi *The Makropulos Affair*'in temasıdır. Janacek'in karakteristik ostinato tekniği burada özel bir rezonans bulur: çok kısa melodik hücrelerin tekrarlanmasıyla yapılandırılarak opera konusunun çelişkili geçiciliğini hatırlatır. Ani armonik sarsıntılarla ve orkestral aralarla bu parçalı melodik tarz, operanın gidişine yön verir. Bu kaos içine, 327 yıl yaşamış olan kadın kahraman da dahil olur. Bazıları güzelliğine, bazıları sesine âşık olur ama

hiçbiri sıcaklığına karşılık bulamadı ve hiçbiri hayranlığının karşısında mutlu olamaz. Ancak kadın, başka bir sihirli iksire ulaşamazsa ölümlle karşılaşacaktır. Son çözüm – ölümlü – onu rahatlatır; çünkü o ölümlün sınırı olmadan yaşamlın hiçbir değeri sistemi bulamayacağını anlamıştır.

Janacek bu sahneyle açıkça ulusalcı bir yaklaşım sunar ve ekspresyonizmden uzağa doğru yol almıştır; öte yandan Martinu, Paris’te yaşıyordu. *The Plays of Mary* (1933–4) ortaçağ tiyatrosuyla bestecinin kendi opera tarzını birleştirir. Radyo operası *The Voice of the Forest* (1935) halk tiyatrosunu biçimlendirme isteğiyle halk türküsünü dinleyicilere aktarır. *The Comedy on the Bridge* (1935) de bir radyo operasıdır ve enstrümanları, hareketleri ve belagatli figürleri dikkat çeken noktelerle kullanır: resitatifin parodisi yazılır, ciddi mahrem korosal bölümler hicvedilir ve absürd konu 19. yüzyıl Avusturya-Macaristan’ının Macaristan milli marşı olan Rakoczi March’ını anımsatan marşlarla birleştirilir ve bu nedenle dinleyicilere Avrupa modernist operasını aralama şansını sunar.

Janacek’in realizmi, dünya savaşları arasındaki Doğu Avrupa operası için tek yol değildir. Bu yıllar Martinu’nun Fransız sürrealist rüyası *Julietta* (1938) ve Szymanowski’nin *King Roger* (1926) olarak ortaçağ Sicily’nin egzotik bağlamında *The Bacchae*’yi mücevherlere sıkça yer vererek yeniden yazdığı döneme rasgelir.

Martinu’nun en iyi bilinen operası *Julietta*’da (1936–7) hayal ile gerçek arasındaki sınır, önemli bir nüansla işlenir: anlatıcının beklentilerinin ve izleyicinin zamanın akışını anlamasının kesintiye uğraması belirgin bir şekilde gerçeküstüdür. Michel bir zamanlar sevdiği kadını bulmak için daha önce de bulunduğu bir kasabaya gider. Kasabadaki hiç kimse hiçbir şey hatırlamaz; hatta kendi söylediklerini bile hatırlamazlar. Bu durum sadece onun aramasını değil, ayrıca onun ve izleyicinin hayali gerçekten, fanteziyi gerçeklikten ayırt etme yeteneğini de sonuçsuz bırakır. ‘Gerçeklik’ kaybolur, tüm opera, insanların ‘Julietta’ya, ‘doğruluğa’ ve ‘gerçekliğe’ olan özleminin gösterimi haline gelir. Karakterler bile başkahraman olmayı bırakırlar; çünkü onların eylemleri tamamen önemsizdir, buldukları anı unutturur. Michel sadece özlemin bir ifadesidir, besteci için mantıklı-mantıksız duygusal değerlere kendi aracılığıyla paha biçmesi için bir araçtır (Pecman 1967, 180). Martinu’nun ritmik cömertliği ve folklorik tardaki uzatılmış tonalitesiye, eserinin büyük kısmı huzursuz

edicidir. Lirik satırlar, resitatif ve söylenen sözler aracılığıyla çeşitli biçimlerdeki iletişime geçen karakterlerin, yarı şarkı söyleme ve yarı konuşma durumları, inandırıcılıklarının sınır çizgisini şekillendirirken tuhaf bir hal alırlar. (Macek 1993, 120-25).

Martini, 1940'ta Fransa'nın güney bölgesi Provans'a, 1941'de de New York'a kaçar. Çok kısa bir zaman sonra Terezin'deki Nazi kampında Viktor Ullmann, *Der Kaiser von Atlantis*'i besteler. Eser, Schoenberg'in öğrencilerinden biri olan Ullmann'ın Alman geleneğine göre bestelenir; fakat eser boyunca Suk'ın 'Asrael' senfonisinden triton 'ölüm' temasının kullanılışı yapıta belirli bir biçimde Çek imalarını da katar. Eser, hem kendisini hem Ullmann'ı birkaç ay içinde imha edecek olan rejimin paradisinin açık görünüşüdür. Opera yazarı ve şair Peter Kien yine de hikâyesinin 'İmparatorundan', yani 'Ölüm' karakterinden daha güçlü bir düşmanı zihninde uyandırır. 'Ölüm', despot İmparator ile işbirliği içinde bulunmayı reddeder ve böylece disiplinlerini kökünden söküp atma planları engellenmiş olur.

1949'da Eugene Suchon'un *The Whirlpool* 'unun (1941-8) sahnelenmesiyle Çekoslovakya'da opera, yeni bir yöne gitmeye başlar. Librettonun kırsal bir alanda sevgiyi, cinayeti, hamileliği ve suçu incelemesi, ostinato ile kısa melodik ve ritmik figürleri birleştiren Janacek'i hatırlatır. Eserin atmosferi ve psikolojik boyutu, onu bazen yeni gerçekleştirilmiş Komünist rejiminden soğutur ve eserin ekspresyonist müziği uyumsuzdur. Hikâyenin, rejimin daha kaliteli görselliği olan ve açıkça ahlak dersi veren sanat eserleri talebiyle birleştirilmiş gerçekliği hikâyeye önemli destek sağladı. Koro resmi ve ahlaki çerçeve aracı olarak kullanılır; karşıt-kahramanın suçluluk duygusu, uzaktan koroyu duyduğu bir sahnede('köy topluluğunun' idealleştirilmiş sembolü) onu çok bunaltır. Yanlış yapmasıyla ve öz eleştirisiyle yüzleşmek için aldığı kararın sosyalist yorumunu yapmak zor değildir ve *The Whirlpool* Sovyet Cumhuriyeti'nde aldığı geniş çaplı başarının tadını çıkarır. Suchon, üretilen operaların çoğunda Jan Cikker kadar başarılı olamadı: Jan Cikker'in *Resurrection*'ı (1962) çocuk doğumu, cinayet ve ihanet konularını takip eder ve karakterlerin durumlarını gizlice yansıttıkları monolog aralarının da oluşturduğu psikolojik patlamaya olan eğilime ilavede bulunur.



Martinu, ülkeyle yakın temasta bulunmayı sürdürmesine ve Amerika'da, Fransa'da ve İtalya'da geçirdiği son yıllarında oraya yeniden yerleşmeyi düşünmesine rağmen Çekoslovakya'ya geri dönmedi. Bu dönemde yazılan son operasının Bir Çek konusu taşınması amaçlandı, fakat sonunda Kazantzakis'in romanı *The Greek Passion*'ın özetlenmiş versiyonu üzerine kuruldu. Kırsal köy düzeni yukarıda tartışılan operalardan birçok öge taşır; köylülerin yıllık Passion için yaptıkları hazırlık, bu bağlamda insan gelişiminin ve kaderinin şekillenmesiyle ilgili efsanenin kullanımından yararlanır. Türkler tarafından kendi köylerinden kovulan ve açlıktan ölmek üzere olan bir grup korunma talebiyle geldiğinde, köy böylelikle sınanır. Köylülerin cevapları, tutkuda belirtilmiş rolleriyle açık bir şekilde bağlantılı olan Hıristiyan mitolojisinin rollerine bürünür. Çoğu (içlerinde bir rahip de vardı) onları kovdu; bir kadınsa (Mary Magdalene) onlara sıcaklık ve şefkat gösterir ve bir çoban (İsa) –bir köylünün(Judas) elinde olan hayatı pahasına – köyün yabancıları bağrına basması gerektiği konusunda ısrar eder. Karakterlerinin kişilikleri, enstrümanlarının ailelerinin yaptığı sınıflandırmayla daha geniş bir düzenin içinde geliştirilir: mesela rüzgâr rahip için, yaylı sazlar da İsa içindir. İki koro – köylüler ve mülteciler – toplumlar ve kişiler arasındaki gerginlik biraz karmaşıklık içinde oynansın diye göze çarpan dramaturji rollerine de sahiptir.

*The Greek Passion* Martinu'nun en 'gerçekçi' operasıdır ve müziği diyalogla şekillendirmesi onu Janacek'e hiç olmadığı kadar yaklaştırır. Librettosu (İngilizce) eylemi hızla gerçekleştiren konuşma tarz bölümlerin tonlamaya katkıda bulunur; ayrıca o rahipler için yarı - toplu ayinsel tonlamayı da kullanır. Gündelikten edebiyeye hızlı geçiş tüm operayı tanımlamanın gerginliğini yansıtır. Martinu'nun Guggenheim Kurumuna 1956'da yazdığı bir mektupta belirttiği gibi 'iki tema kanın incecik akıntısı gibidir: adamın Hıristiyan değerlerinden ve insanlığa verdiği ödevden oluşan miras' (Royal Opera House Covent Garden'in program kitabında (2000) tekrarlanmıştır, 13). İki tema arasındaki ilişkilerde ironiden geçilmez. Ortodoks Kilisesi'nin ahlaki çerçevesi, hasta ve muhtaç mültecilere şefkat gösterme konusunda çok katı olarak yansıtılır. Aynı zamanda 'İsa' ruhsal temizliğe kavuşmak için küçük hırsızlıkları ve cinsel hazları yasaklayarak dünya hayatından vazgeçer. Burada Janacek'in *The Cunning Little Vixen*'de geçen mevsimleri karşılmasına zıt düşen bir sevimsizlik vardır. Birkaç ay sonra Noel'i kutlayan köy, gerçek trajedisini çaresizce ruhsal bir seviyeye düşüren bahar katilini tamamen unuttu.

## 2.5.2 Macaristan

Bartok ve Kodaly, Macaristan'ın 19. yüzyıl Romantik, büyük operasından, farklı yollardan da olsa açık bir şekilde yararlanmışlardır. Kodaly, her biri Macaristan halk şarkılarının ve danslarının bir dizisini oluşturan ve her biri ulusal bir temaya dayanan bir çok *singspiel* yazmıştır: *The Transylvanian Spinning Room* (1924–32), *Hary Janos* (1926, 1937-8'de ve 1948-52'de yeniden incelenmiştir) ve *Czinka Panna* (1946–8).

Kodaly'nin aksine Bartok'un ilk operası Duke *Bluebeard's Castle* (1911) insanlığın karanlık ve gizli dünyasına yönelir. Dramatik bir eylemden çok sembolik bir diyalog olarak eseri ve yeni evli Judith ile kocası Bluebeard arasında Kalenin yedi kapısında yaptıkları tartışmalardan doğan gerginliği şekillendirir. Her seferinde Judit, Bluebeard'i ona bir kapı açması için ikna eder; çok renkli bir müzikal tablo, arkasındaki sahneyi hatırlatır. Sahne tasavvurları bu sahneleri açığa vurmaya yeltenmez (işkence odasından gözyaşı denizine doğru giden alan gibi); çünkü onlar Bluebeard'in fiziki kalesinden çok kişiliğini sunmayı hedefleyen, simgesel değeri olan tasarımlardır. Müzik, olumlu durumlarda, karanlık pentatonik renklere parlak tonal tınılara ve Judit'in kendisi yedinci kapının ardında kilitli kaldığında yeniden pentatoniğe yönelerek bir gelişme ve betimleme duygusu sağlar ve bunu, sahne ışığıyla sağlanan şimşek efekti pekiştirir.

Karanlık ile aydınlık arasındaki diyalektik, açıklığa ve duyguya karşı Judit'in geniş kapsamlı ve süsleyici seslendirmeleri; kapanma, kontrol ve mantıklılığın diyalektiği ile Bluebeard'in söylev tarzı konuşması, operanın sonunda Judit'i pentatonizme çekmesi ile birleştirilir. Judit, Bluebeard'i dışarı doğru açmaya yeltenir; ancak o zaman kendini tamamen harap eder: burada 'adamın' tamamen yalnız olduğu, 'kadının' onun zorunlu yalnızlığına direnmeye, bir taraftan da saygı duymaya zorunlu olduğu anlaşılır. Opera 'kadın' ve 'erkek' olgusuna, bu iki cins arasındaki 'iktidar' sorunsalına dikkat çeker. 20. yüzyılda yazılmış birçok modern yapıtta olduğu gibi, burada da delilik, psikanaliz, bilinçaltı gibi konular irdelenir. Bu anlamda *Bluebeard*, Bartok'un şehre uygun hale getirme ihtiyacı duyduğu köy müziğiyle, bu operada özel metaforlar önerir. Operayı

yazdığı zamanlarda halk müziğine olan ilgisi yaratıcıdır ve milliyetçiliğe ait olmasından çok, fikir üreticidir (Demeny, 1971, 106).

Komünist Macaristan'ın en başarılı iki operası gerçekçi trajedydi: Emil Petrovics'in *C'est la guerre*'si (1961) ve Sandor Szokolay'ın ekspresyonist *Blood Wedding*'i (1964). İkincisi yine kırsal düzendeki insan ilişkilerindeki trajediye odaklanırken, *C'est la guerre* Macaristan'ın İkinci Dünya Savaşındaki Nazi katılımından dolayı hissettiği mutsuzluğu inceler. İstirabı, insan sevgisinin hayatta kalmak için çabaladığı boyun eğmez bir durum olarak anlatır. Macaristan'ın faşizmden kurtulmasının daha büyük bir baskı rejimi getirdiği gerçeğinden (1961'de çok açığı) zımnen kaçınarak içinde yazıldığı resmi yalanlama ortamına katıldı (bkz. Beckles Willson 2003). (Penderecki'nin *The Devils of Loudon*'u sivri bir zıtlıktır.) Zsolt Durko'nun *Mozes*'i (1977) on dokuzuncu yüzyıl büyük operasının daha efsanevi tutkulu anlatıcısı olan Macaristan operasına geri döndü; diğer yandan Peter Eötvös'ün oda operası *Radames* (1975) bestecinin okuduğu ve çalıştığı Almanya'daki ilerleyen akımla yakın ilişkisini gösterir – Budapeşte'de müzikle yakından ilgiliyken – 1966'dan itibaren.

Ligeti'nin *Le Grand Macabre*'si (1974-7) diğer yandan Avrupa'daki müziğe bir cevap ve bağışken, bestecinin Macaristan'dan önceki etkilenmeleri ile uzlaşmanın başlangıcı oldu. Geçmişten kalma 'derinden donmuş' müzikal düşüncelerin yanında (Ligeti 1983,) despot yıkımın teması açık bir işarettir; hâlbuki onun insan kaderini incelemesi şimdiye kadar bahsedilen diğer operalarda olduğundan farklıdır. Sadece *The Emperor of Atlantis* trajik bir durum teşkil eder ve sonra eserlerine *Le Grand Macabre*'dekiyle karşılaştırılabilecek bir yolla anahtar sokar. Ligeti'nin operasında girişte açık açık felaket anons edilir: tek bir kişisel kriz sezilmez, daha çok dünyanın sonu gece yarısının gelmesiyle gerçekleşir. Ölüm her yere hâkimdir. Konu ilerledikçe daha uğursuz tahminler onun yolda olduğunu doğrular; öte taraftan acayıplık, saçmalık ve ahlaksızlık fırtınası kontrolsüz bir şekilde ilerler. Yine de önceden söylenmiş ölüm ve felaket saati hiç gelmez ve hayat tüm banalliliğiyle devam eder.

Bunun yarattığı yolunu kaybettirme duygusu felaketin ilk tahmininden beri mevcuttur; çünkü duyuruları yapan karakter böyle karakterlerin tüm düşüncelerini şaşırır. Burada reformun kurtaracağını öne süren hiçbir Yunus ya da Nuh figürü ve sözde kurtuluşa alternatif bir yolu için anlaşma öneren bir Faustian yoktur. Daha çok o, kendi

etrafındaki her şeye bir son verebilecek olan ve vermeye hazırlanan ölümün ta kendisinin canlandırmasıdır. Bu yüzden Ullmann'ın 'Ölüm' gibi bir despota dayanma düşüncesi için bile hiçbir potansiyel yoktur. Normların ve ayrıca tiyatro oyununun silinmesi müziğin bitmez parodilerinde işlenir ve Beethoven'ın *Eroica* Senfonisiyle, Scott Joplin'i Bir Yunan Ortodoks ilahisiyle ve halk türküsüyle ve Monteverdi'nin *Orfeo*'sunu araba kornalarının dans müziğinde 'mükemmel' bir on iki notalık temayı birleştirir. Âşık bir çift bile abartılı bir lirizm ve özenilmiş bir süs ile hicvedilir. 'Kötü'nün karşısında kurulacak bir 'iyi' yoktur, içinde görülecek bir çerçeve bile yoktur: felaket felakettir, ancak bir trajedinin özleminden ve geriliminden yoksundur.

Bu yüzden post-anti-opera olarak ve bir araç olarak operanın 'karşısında' olmaktan çok opera 'için' şeklinde anlaşıldığında *Le Grand Macabre* ciddi operanın öncelikli ilgisini hor görür: insanlığın kader duygusunun sorumluluğu... Operanın son sahnesi bunu açıkça gösterir. Nekrotzar görünüşe göre tasarlanmış zamanda dünyanın sonu getiremeyecek kadar sarhoştur: o gerçekten ölüm mü(ölümün öldüğü ve karakterlerin sonsuza dek yaşadığı durum) değil mi(daha uzun bir sürenin olduğu durum) sorusu yine vardır. Her iki durumda da 'ölüm' çok önemli bir yer edinmiştir. Orta bölüm boyunca birbirlerinden gizlice hoşlanan iki aşık, Kıyamet gününün tüm gereksiz korkularını yok eden sevginin hazlarını kutlamak için yeniden ortaya çıkarlar. Diğer karakterler ölümle ilgili endişe duymanın faydasız oluşuyla ilgili şarkı söylemek için onlara katılırlar. Ahlak sadece 'keyifli yaşamaktır'. Bu yüzden *Le Grand Macabre* öncelikle Martinu'nun *Tears of the Knife*'ını hatırlatır – trajik beklentide bulunmayı iki ölüme rağmen önleyen eser – ve sonra şimdiye kadar bir şeylerin gerçekleşip gerçekleşmediğini sorgulayan *Julietta*'sı... *Le Grand Macabre*'nin sondaki 'olumlu' ahlaki korusu, *Don Giovanni*, *Falstaff* ve *The Rake's Progress* gibi tarihi operalardaki epiloglara borçlu olmasına rağmen şimdiye kadar olan operaların konuları olan tüm korkuyu, trajediyi ve ciddiyeti hor görür.

Böyle alaylar, yüzyılın son büyük operası olan ve bizi birçok açıdan *Duke Bluebeard's Castle*'in tam etrafında döndüren Eötvös'ün Chekhov'dan (1997) sonraki *Three Sisters* adlı operasında zarif bir yansıma bulur. Kız kardeşlerin dünyası, içinden onları sadece 'yabancıların' (hayranlarının) kurtarabileceği bir yarı-kapalı toplum olarak sunulur; aslında sadece erkek kardeşleri Andrej'in eşi bunu gerçekten anlar ve kolayca üzüntüye sebep olur. Kız kardeşler görünürde ulaşamayacakları bir şeyin özlemine

çekerler (gitmek ve Moskova’da yaşamak), ama bunu gerçekleştirmeye güçleri yetmez: Andrej’inkinin yanı sıra her birinin yaşantısı mini bir trajediyi, ihtiyacı karşılanmamış ihtiyaç ve umut yolunu teşkil eder. Bu kendi kendine devam eden kapanma kaçınılmazlığı operanın dönüşel yapısı tarafından kurulur. Chekhov’un zarif doğrudan anlatımını izlemektense, Irena, Andreja ve Masha açısından oyunun özünü sunar. Eylemlerin ve olayların nedenselliği tamamen zayıflatılır. Geçici bir çizginin olmayışı, parçalanan saat ve böyle tekrarların törenciliğe yakın doğası dibi sembolik olaylarla vurgulanır. Kız kardeşlerin kontrtenor olarak atılmaları onları ‘kardeşler’ olarak sunulmaktan soyutlar; akordeonun sesi operadan uzak olan Rusya için bir hasret uyandırır. Masha’nın sürekli ıslık çalması gibi ironik imalar – etrafındaki felaketin yüzündeki bir vurdumduymazlık – uzaktaki stratejilere daha fazla katkıda bulunur.

Opera bu yüzden kendini realist trajedinin karşısına çıkarır, ama gerçeklik üzerine yorum yapmaya çabalar. Bazı hayatların trajik görüldüğünü ama onları müstesna olmaktan çok normal yapan bir evrenselliklerinin olduğunu savunur. Operanın önsözünde (Çehov’un oyununun önsözü) kız kardeşler çektikleri azap için bir neden aramaya çalışırlar ve insanlığın geleceği uğruna bu işkenceyi çektiklerini söylerler.

Fakat operanın sonunda Masha’nın sevgilisinin gidişiyle duyduğu üzüntüye karşı şimdi savunma mekanizması olan ıslığı trajikomikliğe bir örnektir. Acı çekmek ve özlemek, tüm absürdlüğüyle, hayatın kendisinin özüdür.

### 1.5.3 Polonya

*Bluebeard* gibi ve Polonya’nın özerklik kazanmasından kısa bir süre sonra yazılmış olmasına rağmen, Syzmanowski’nin *King Roger* ’ı (1918–24) ulusal tarihten ya da kimlikten hiç bahsetmez. Besteci müzik yazısında, 19. yüzyıl Polonyalı modellerini de halk müziğini de belirgin biçimde aktarmaz. Yapıt, O’nun ilgi alanı olan insan tabiatının evrensel sorunlarıdır ve genellikle kişisel gelişimin otobiyografik tarzda yansımaları ve Syzmanovski’nin sanatının ve kişiliğinin doğasıyla ettiği mücadeleyi dramatize ettiği olarak okunur (Downes, 1995, 258). Operanın konusunda, kurulmuş

bir çerçeve içinde işlevi olan başkahraman, akılsız güçlerle anlaşmaya varmanın bir yolunu bulur. *King Roger*, Euripides'in *Bacchae*'sinin şair Jaroslaw Iwaszkiewicz ve Symanowski'nin dağınık bir şekilde yeniden çalışılmasına dayanır.

Burada çerçeve, operanın ilahi söylenerek açılmasıyla hatırlatılan ve sık sık bir Bizans kilisesinin sahnede gösterildiği Ortodoks kilisesidir. Baş Piskopos, King Roger'a, bir çobanın, yoldan çıkmış insanlara yeni bir inancı tanıtarak yol gösterdiğini söyler; çoban girdiğinde inancının, kendinden geçmiş Dionysian sevinçle meşgul olmak olduğu görülür. Rasyonelleştirilmiş dini otoritenin direkleri ile erotizmin karanlık, esaslı güçleri arasındaki gerginlik operada belirtilir. Bunlar kısmen kralın kendi kişisel çatışmalarının dışsallaştırılması olarak görülür: burada Bluebeard ile olan bağlantı açıktır. King Rover daha başarılı olur: Bluebeard'in aksine o kilisenin ortaçağ skolâstik felsefesine yeniden kavuşmaz ve ülkesine geri döner. Bluebeard'in karanlıkta kaldığı yerde King Roger Ortodoksluk arasında kendi yolunu seçme yeteneğine kavuşur. Sonu belirsiz olmasına rağmen, onun kökten değiştiğine şüphe yoktur: kapanıştaki ahenk, tüm tonların birleşmesiyle diyatoniği sentezle birleştirir.

Sosyalist gerçekçi trajedi toplumun baskılarına karşı kahraman kişiyi hazırlar.; bu Witold Rudzinski'nin *Janko the Musician* 'ının (1953) açıkça sergilediği bir eğilimdir. Diğer taraftan Tadeusz Baird'in Joseph Conrad'ın kısa hikâyesine dayanan *Tomorrow*'u (1964–6) bölgenin kırsal operatik trajedilerini geri çağırır; aynı zamanda müzikal dramaturjide onlardan öteye gider. Opera, uzak bir balıkçı köyünde düzenlenir ve insan hasreti konusuna dayanır: yaşlanan bir baba oğlunun eve dönmesini hasretle bekler; oğul eve döner ve başka bir yaşlı baba onun kendi kızıyla evlenmesini umut eder; kız oğlana aşık olur. Müziğin Mahler ve Berg armonisinin incelemesi Polonya operası için bir yenilikti, tıpkı oda orkestrasının keyif, kızgınlık ve düş kırıklığı gibi duyguların belli müzikal motiflerle sunulduğu insan bilinçaltı için bir araç olarak kullanılması gibi. Karakterlerin eylemleri enstrümantal gruplar tarafından tasvir edilir, fakat en çarpıcı dramatik etki oğlanın asla şarkı söylememesi, sadece konuşmasıdır. Kıza tecavüz eden, onu soyan ve terk eden diğer karakterlerin kendi adlarına mutlu olma umutlarını da yıktı.

Penderecki'nin operaları, kendi çevrelerinde toplumun daha eleştirel bir duruşunu kazanırlar ve haberleri evlerine mümkün olduğunca emin şekilde ulaştırmak şiddet,

işkence ve şeytan kovmaya maruz kalmaları, müstehcen göndermeleri olan bir librettoda azami mertebeye ulaştıracakmış gibi düşünürler. John Whiting'in Huxley'i dramatize etmesinie dayanan *The Devils of Loudon*'da (1966–8) kişilerin toplumun baskısına karşı başlattıkları savaş konunun altını çizer: bir rahip, kraliyetin üstünlüğüne olan yok edici dirence karşı Kralın geliştirdiği stratejiye karşı çıkar. Aynı zamanda o, rahibelerinin bir kuralının cinsel hayallerinin hedefidir. Ona karşı yapılan ahlaksızlığın suçlamasından mesul olmadığı için maruz kaldığı bacak kırma ve tırnak çekme işkencesine rağmen 'itiraf etmeyi' reddeder. Etrafındaki toplumun cinsel ve dini saplantıları onu kazığa bağlanıp yakılmaya mahkûm etti; operanın dramaturjik gerilimi artıran ilk sahnesinde bir rahibe manastırının baş rahibesinin rüyasında gördüğü bir olay...

Penderecki'nin ton dizileri, glisando ve tahtadan yapılmış nefesli çalgılar gibi karakteristik enstrümantal etkileri, elektro gitar ve teybe alınmış zil seslerinin yardımlarıyla çok daha fazla geliştirilir; onların hoşnutsuzlukları rahibin sakin kalmasına azami derecede yardım ettiğini garanti eder. Bu arada kilise monoton dini şarkılarla temsil edilir. Penderecki'nin dört operası da zekice olmaktan çok doğrudan iletişim kurar: diğer müzikten alıntılar kusursuz dramatik bir bütünde karışmaktan çok belirli noktaları oluşturmaya hizmet eder. *Paradise Lost* (1975–8), *The Black Mask* (1984–6) ve *Ubu Rex* (1990–91) insancıl kaygıları araştırmaya devam eder; son ikisi Polonya'ya daha özel olarak odaklanır (Bkz. Schwinger, 1989).

#### **2.5.4 Romanya**

Enescu'nun *Oedipe*'si (1910–22, 1931-32'de orkestra için düzenlenir), Edmund Fleg'in librettosu, Sophocles'in *Oedipus Tyrannus*'unun ve bir efsaneden alınana ve şimdiye kadar oyunlaştırılmayan iki perdeyi takip eden *Oedipus at Colonnus*'unun yeniden çalışılmasını kapsar. Sophocles'te yapılan değişiklikler söz konusudur. Oedipus'un babasını istemeden öldürmesine ve kendini kör etmesine rağmen gözleri açılır ve Eumenides bir şarkı söylerken, bir korulukta, ışığın parlaklığı arasında

Oedipus ölür (Eumenides'in söylediği şarkının sözleri şöyledir: 'Ruhu temiz olan mutludur: huzur onun olsun'). Trajedi, bir Judeo-Hiristiyan umut notu ile kurtulur.

*Oedipe*, Romantik bir dil için, Balkan halk müziğinin özellikleri ve antik renklerin reddedildiği bir operadır. Stravinsky'nin tenoru yerine bir bas bariton tarafından canlandırılan Enescu'nun ana karakteri, gerçeğin peşinden giden başarısızlığa ve acıya mahkûm, şüpheli ve arayıcı bir kişidir ve opera doğumdan ölüme bütün hikâyesini anlatır. Koronun törende yapacaklarını, keder yüklü monologlar ve acı içinde bağırarak mezzo-soprano Sphinx'teki olağanüstü vokal bir karakter içeren eserde çok fazla çeşitlilik vardır, fakat eser tek bir atmosfere sahiptir.

Enescu, ilk perdelerin trajik etkisini 'kader' ve 'kendi babasını öldürme suçu' ile ilişkili motiflerle şekillendirir ve orkestral efektleri görkemli dramatik sonda kullanır. Sphinx'in, özellikle çelesta ve harmonyumun tınılarının oluşturduğu etkili müziği, O'nun ölümünü haberler. Enescu, çobanın flütünün ana motifleri için Romen doina (ağıt) kullanırken, antik Yunan müziğinden uzak durur. (Malcolm 1990, 150). Tümü dramatik etkiye sahip deneysel vokal teknikleri dikkate değerdir. Örneğin, Oedipus kör olduğunda, bir yarı-Sprechgesang'a (konuşma formunda şarkı) başvurur; örneğin, diğer alanlarda çeyrek tonlar – kasten akortsuz söylenen – korkunun ya da dehşetin bir sonucu gibi ortaya çıkar.

### 2.5.5 Türkiye

19. yüzyılla birlikte, modern ulus devletler kurulmaya başlanmış ve modernizm kuramı yine 19. yüzyıl sonlarına doğru yapılanmaya doğru ilerlemiştir. Modernleşme kuramı / modeli, sanayileşmeyi kendi imkânlarıyla gerçekleştirememiş olan, toplumların, bu sürece geçmesini sağlamak için, Batılı uygarlıklarca tasarlanmış bir model olarak da tanımlanmaktadır (Özbek, 1991). Modernleşme sürecinde, birçok devlet, modern ulus devlet modelini benimsemiş ve siyasal, ekonomik ve kültürel kalkınma biçimlerini, bu model doğrultusunda şekillendirmişlerdir. Modernizmin önemli unsurlarından olan tekilleştirme, tekil yapılar kurma ve evrensellik ilkeleri; özellikle sanat alanında birçok değişiklik gerektirmiştir. Bir anlamda, tarım toplumundan sanayi toplumuna ve



kentleşmeye geçiş olarak da adlandırılabilen modernizm, tarım toplumunun getirdiği çok kültürlülük, çoğulculuk ve yerellik gibi unsurları yıkıp, yerine yeni ve tekil bir yapı kurmayı hedeflemiştir. Bu büyük değişimin sanat alanına yansımaları, müzik disiplini açısından oldukça belirgin ve radikal olmuştur.

Amerika ve özellikle de Avrupa, modernizmin evrensellik ilkesinden, Avrupa-merkezli bir evrensellik anladığından, modernizm modelinin uygulandığı tüm batı-dışı, ‘öteki’ devletlerde de Avrupa-merkezli bir tekilcilik dayatmıştır. Modernleşme sürecini yaşayan bu coğrafyalarda, ulusal kültüre dair ne varsa yok sayılmış ya da bağlamından koparılıp, Batı formatına eklenmiştir.

Bu ülkelerin yerel müziklerinin basın organlarınca yayınlanması dahi yasaklanmış; eğitim-öğretim ve medya, Batı müziği merkezli hareket etmeye zorlanmıştır. Örneğin Türkiye gibi, tek sesli makam müziği kültürünün hâkim olduğu ülkelerde, tek sesli ve makamsal müziklerin yayını yasaklanmış, bu müziklerin ancak Batı müziği çok seslendirme yöntemleriyle yeniden şekillendirilmiş ve Batı müziğine bir şekilde eklenmiş hallerinin dolaşımı uygun görülmüştür.

Opera sanatı da, Geleneksel Pekin Operası gibi istisnalar dışında, Avrupa kökenli bir türdür. Geleneğinde opera sanatına yer olmayan kültürler için, zaten oldukça sofistike ve kompleks bir sanat türü olan opera, Batı merkezli modernleşmenin dayatmacı tutumundan ötürü de halkla yeterince iletişim kuramamış ve içselleşmemiştir. Bu tip coğrafyalarda, toplumsal değişimlerin, tavandan tabana, dayatma şeklinde sağlanmaya çalışılması, opera sanatının da elit bir kesimde sıkışmasına ve oldukça dar bir alana yayılabilmesine sebep olmuştur. Oysa doğru kültür politikalarıyla, tiyatro ve sözlü musiki geleneğine sahip bir ülke olan Türkiye, opera sanatını, diğer çok sesli çalgısal müzik formlarından daha kolay tüketip içselleştirebilirdi (Rey, 1984, 2–4) Türkiye halkı için çoksesli müziği içselleştirme yolunda, bütüncül sanat olmasının sağladığı tüketim pratikleriyle, opera, geliştirilmesi önem taşıyan bir türdür.

Ankara, İstanbul, İzmir, Mersin, Antalya olmak üzere sadece beş şehirde opera kurumu vardır ve bu durum, coğrafi açıdan Türkiye gibi geniş bir ülke için oldukça yetersizdir. Kurum ve sahne yetersizliği, opera besteciliğini de kısıtlamaktadır. Tüketiminin çok küçük bir kesim tarafından gerçekleştirildiği opera sanatı, maliyeti çok yüksek bir sanat

olduğundan, ancak devlet desteğiyle ayakta durabilmektedir. Devlet desteği, opera sanatının devamlılığı için zorunludur, ancak bu durumun bazı sakıncaları da mevcuttur. Sanatsal beğeniye tek tipleşiren bu durum, opera kurumları ve sanatçıları, yeni sanatsal girişimlerde bulunmamaya itmektedir. Opera dinleyicisi ise, genellikle bir modernlik sembolü olduğuna inandığı için operaya gitmekte ve başka alternatifi olmadığından ötürü her sezon benzer repertuara razı olmaktadır. Bu repertuar, genellikle 18 ve 19. yy. opera repertuarı olup, her sezon, benzer nitelikte eserler, değişmeli olarak sahnelenmektedir.

Bu talepsizlik karşısında, çalgısal müzik ve diğer türlerde yapıtlar tasarlayan çok sayıda besteci yetişiyor olmasına rağmen, opera besteciliği gelişmemekte ve opera üretimi çok düşük sayıda yapılmaktadır. Üretilen operalar incelendiğinde ise, bu operaların bir kısmının Romantik Dönem opera geleneğine sadık kalınarak, benzer biçimde tasarlanmış; bir kısmının ise, yine aynı geleneğe sadık kalarak ve fakat yerel müzikal unsurların da bu yapıya dâhil edilmiş operalar oldukları gözlemlenebilir.

Türkiye gibi, opera geleneğine sahip olmayan toplumlarda operaya ayrılan bütçe, her zaman çok kısıtlı olmuştur. Örneğin Devlet Opera ve Balesi yeterli sayıda kadro açamamaktadır. Yeni sanatçıya ihtiyaç duyulduğunda, sanatçı kadroya dâhil edilmeden ücreti çalışan sıfatıyla temin edilmektedir. Kadrolamanın, üretkenliği azaltmak ve sanatçıyı tembelleştirmek gibi bazı olumsuz etkileri olabileceği düşünülebilir, ancak kadrolama, bir taraftan da kurumun sürekliliğini sağlayan önemli unsurlardan biridir.

Türkiye modeli benzeri ülkelerde opera, tepeden inme, elitist bir sanat olarak kalmış ve halkla arasındaki uçurumu bir türlü kapatamamıştır. Bestecilerin opera yazmamalarının en büyük nedenlerinden birinin telif ücretlerinin düşüklüğü olabileceği düşünülebilir. Operanın devlet destekli, zar zor ayakta durabildiği ülkelerde, opera temsili sonunda gişeden elde edilen gelirin neredeyse yarısı besteciye verilmektedir. Bu gelir, hâsılâtın yarısı gibi ciddi bir pay olsa da, ele geçen hâsılât çok düşük olduğundan, bunun yarısı da düşük bir telif anlamına gelmektedir. Avrupa ve Amerika gibi ülkelerde, operaya gitme edimi, yüklü bir bilet masrafı getirirken, Türkiye gibi ülkelerde, devlet destekli operaya gitmek, oldukça düşük maliyetli bir edimdir.

Türkiye'deki opera kurumlarının, Avrupa-merkezci yaklaşımları, sahnelenen operaların, Avrupa operaları olmasını sağlamaktadır. Mevcut Türk opera bestecilerinin operaları ise, diğer Avrupa operalarına oranla, çok daha az sayıda temsil edilmektedir. Oysa yerel kaynaklardan, hem konu hem de müzikal malzeme açısından beslenen bir opera türünün, halkla daha çabuk ve yakın bir ilişki kuracağı düşünülebilir. Yerel kaynaklardan beslenme, özellikle operayı halk tabanına indirip tüketici kitlesini genişletmek adına, başlangıçta yapılabilecek önermelerden biridir. Ancak bu tutum, halkla opera olgusu arasındaki yabancılık durumunu kırmak için, başlangıçta başvurulabilecek bir yöntem olmalıdır. Aksi halde, opera sanatının, yerel, tek kaynaklı bir malzemeye odaklanarak, gelişmemesi ve diğer malzemelere yabancı kalması sonucunu da doğurabilir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'teki kuruluşundan önce, Osmanlı İmparatorluğu'nda (Bkz. Sevensil, 1969), Osmanlı padişahlarının ve hanedan mensuplarının kişisel olarak klasik batı müziğiyle ilgilendikleri zaman birimini (Bkz. Kosal, 2001), İmparatorluğun 1826–1924 yıllarını kapsayan kısım oluşturur: Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar uzanan bu yüzyılda batı dünyasının yaşam tarzı, sanatı, kültürü gittikçe artan bir ilgi görür. Osmanlı imparatorluğunun klasik batı müziğiyle belgelendirilebilen ilk ilişkileri İstanbul'un fethinden yaklaşık bir yüzyıl sonra başlar: 1553'de Fransa kralı I. François, Kanuni Sulatan Süleyman'ın politik yardımına teşekkür ederken İstanbul'a bir orkestra gönderir.

On yedinci yüzyılda vezir-i azam Köprülü Ahmed Paşa, Edirne'ye Sultan IV. Mehmed Han'ın oğullarının sünnet düğünü ve kızı Hadice Sulatn'la vezirlerinden Mustafa Paşa'nın düğünü nedeniyle Venedik'ten bir opera topluluğu davet etmek ister fakat zamanın darlığı nedeniyle gerçekleşemez. 18. yy'ın ikinci yarısında Sultan II. Ahmed Çelebi Efendi'nin sefaretnamesi 1737'de İbrahim Müteferrika tarafından yayınlanır ve burada, Paris Saray Operası'ndaki bir temsinin detaylı tasviri, bu muhtemelen Lully'nin bir operasıdır, kültürlü çevrelerin ilgisini çeker. Sultan II. Selim'in St. Petersburg elçisi de opera temsilinden söz edince, yüzyılın sonunda Sultan III. Selim zamanında Topkapı Sarayı'nda ilk opera sahnelenir (Bkz. Kosal, 2001).

Sultan Abdülmecid'in Avrupa müziğine olan ilgisi nedeniyle 1840-1870 yılları arasındaki hemen her temsil mevsiminde Pera'daki 'Naum Operası'nda zamanın belli

başlı operaları İtalyan veya Fransız takımları tarafından oynanır. Fakat 1871 Beyoğlu yangını sonucu Naum sahnesini kullanılamaz hale gelir (Bkz. Gazimihal, 1957).

İlk zamanlar bütün eserler Fransızca oynanır ve sanatçılar çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum'dur. Türkçe ilk opera ise 1840 yılında sahnelenmiştir. Dört yıl sonra ilk Türkçe librettoyu, şair-i azam Adülhak Hamid bey'in babası Hayrullah Efendi yazmıştır. 1868'de Güllü Agop, Gedik Paşa Tiyatrosu'nda *Telemaque* operasını Türkçe sahneye koymuş, bir yıl sonra aynı yerde Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun'u üzerine, Mustafa Fazıl Efendi'nin bestelediği ilk Türk operası sahnelenmiştir.

Osmanlı'da opera yanında bir de operet devri açılır ve büyük ilgi görür. 19. yy'da operetler, doğu ile batı eğilimleri arasında kararsızlık halindedirler. Çoksesli bestelenmelerine rağmen melodik materyalleri makamsal klasik Türk musikisinden besleniyordu. En meşhur operet bestecisi ermeni asıllı Dikran Çuhacıyan'dır ve 20. yy birkaç kez filme de alınan meşhur *Leblebici Horhor Ağa* operetiyle tanınır. Operet besteleyen ilk Türk, Haydar Bey'dir ve bu operetin librettosunu Ahmed Midhat Efendi yazmıştır. Bu arada azınlıkların kurduğu opera kumpanyaları da ayrı bir önem taşır. Dikran Çuhacıyan'ın, Güllü Agop'un, Küçük İsmail ile Mınakyan'ın kumpanyaları bunların arasında en önemlileridir.

Osmanlı İmparatorluğunun ardından 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti, kültür ve sanat politikasını, Avrupa-merkezli belirlemiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren müzik alanında yetenekli gençler Avrupa çoksesli müziğini öğrenmek amacıyla Avrupa'ya gönderilmişler ve yurda döndüklerinde bestecilik yönelimlerini Avrupa'da alıkları polifonik müzik doğrultusunda belirlemişlerdir. Cumhuriyetin sahnelenen ilk operası olan *Özsoy* (1934), 'Türk Beşleri' olarak anılan topluluğun bir üyesi olan Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenir. 1935–36 ders yılı döneminde Almanya'dan ünlü besteci Paul Hindemith ile ünlü tiyatro rejisörü Karl Ebert Ankara'da davet edilmişler ve yeni yapılandırılan devlet konservatuvarı için çalışmaya başlar. 1949 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi ile bu kurumun kolu halinde kurulan İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin çalışmaya başlamasıyla, opera, Türkiye'de kurumsal bir kimlik kazanır.

Türk Beşleri'nin diğer üyelerinden Ferit Alnar tiyatro için *Yalova Türküsü* (1932) ve *Sarı Zeybek* (1933) gibi bir iki komedi müzikal dışında, opera bestelememiştir; Ulvi Cemal Erkin de hiç opera türünde yapıt vermemiştir. Necil Kâzım Akses, Yaşar Nabi'nin metni üzerine *Mete* (tek perde, 1933), *Bayönder* (tek perde, 1934), *Timur* (1956, tamamlanmamış) adlı üç opera besteler.

Bu alanda en çok yapıt üreten Türk Beşleri'nin iki üyesi, Cemal Reşid Rey ve Ahmed Adnan Saygun'dur. Cemal Reşid Rey operet alanında, Osmanlı geleneğini sürdürmüş, bunun yanı sıra *Zeybek* (3 perde; libretto: Ekrem Reşit Rey, 1926), *Köyde Bir Facia* (tek perde, libretto: Ekrem Reşit Rey, 1929), *Çelebi* (4 perde; libretto: Ekrem Reşit Rey, 1942–1973) gibi operalara imza atmıştır. Cumhuriyetin sahnelenen ilk operası olan *Özsoy* (1934) operasının bestecisi Ahmed Adnan Saygun, *Op.9 Özsoy* (tek perde, 1934).*Op.11 Taşbebek* (tek perde, 1934).*Op.28 Kerem* (3 perde, 1947–1952).*Op.52 Köroğlu* (3 perde, 1973).*Op.65 Gilgamiş* (1983) adlı operaları bestelemiş ve türk milli operasının oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır.

Sonraki Türk besteciler kuşağında opera besteleyenler arasında (Bkz. İlyasoğlu, 1998) Sabahattin Kalender'in *Deli Dumrul* (Libretto: Suat Taşer, 1958), *Nasreddin Hoca* (1962), *Karagöz*(1976); Nevit Kodallı'nın *Van Gogh* (1954–1955), *Gilgamiş* (1962–1964); Ferit Tüzün'ün *Midas'ın Kulakları* (2 perde, libretto: Güngör Dilmen, 1966–1969); Cengiz Tanç'ın *Deli Dumrul* (3 perde, libretto: Cengiz Tanç, 1975); Çetin Işıközlü'nün *Gülbahar* (Yaşar Kemal'in Ağrı Dağı Efsanesi üzerine, 3 perde, 1971), *Aşk ve Barış* (2 perde, 1991). *Dudaktan Kalbe* (Reşat Nuri Güntekin'in romanı üstüne, 1994); Nejat Başeğmezler'in *Kambur Üstüne Kambur* (tek perde, libretto: Murat Göksu, 1994); Selman Ada'nın *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (2 perde, libretto: Tarık Günersen, 1990), *Mavi Nokta* (poetik opera, libretto: Tarık Günersen, 1995), *Aşk-ı Memnu* (2 perde, libretto: Tarık Günersen, 2002), Aydın Karlıbel'in *Hekim* (bir perdelik efsane, 1986–1997) adlı operaları sayılabilir.

## 2.6 Rus Operası

Realizm akımı, en belirgin haliyle Rusya’da yaşanmış ve tartışılmıştır. Bazı repertuar eserleri devrim zamanının ihtiyaçlarına uyarlanmıştır: *The Battle for the Commune* (1924) olarak adlandırılan, *Tosca*’nın yeniden biçimlendirilişi önemli bir örnektir. Yeni eserlerin oluşturulmasına modernistler ve halkın anlama düzeyini esas alanlar arasındaki bir gerginliğin sekte vurduğu görülür ki; operadaki realizm özelliği tartışılır kalsa da bu gerginlik Sosyalist Realizm doktrininin duyurulmasıyla 1932 yılında son bulmuştur. Örnek olarak Ivan Dzerzhinsky’nin eseri *Quiet Flows the Don’u* (1935) verebiliriz. Bu eser *Dmitry Shostokovich’in* (1906–1975) *The Nose’da* (1930) ve *Lady Macbeth of the Mtsensk District’te* (1934) kullandığı kinayeyi, karikatürü ve vahşi uygunsuzluğu içeren eleştirel süreçle tamamen çatışır ve Sosyalist Realizm’in gereklerini uygular.

Bu eserlerin keskin hicvi Rus kültüründe, örneğin Musorgsky ve *The Nose’da*, esinlenen hikâyenin yazarı Gogol’da derin köklere sahiptir. Bu durum Stravinsky’nin *Mavra’sında* ya da Sergey Prokofiev’in *The Love for Three Oranges’ında* (1921) olduğu gibi sürgün bestecilerin operalarındaki benzer özelliği açıklayabilir. Dostoyevski metnine dayanan operası *The Gambler’daki* kahramanın saplantısını vurgulamak için Prokofiev (1891–1953) tekrar eden ısrarcı bir ritmik yazı kullanmıştır. Bu opera 1915–1917 yılları arasında Rusya’da bestelenmiş, fakat on yılın aşkın, süre sonra ve sadece Batı’da sahnelenmiştir.

Yirminci yüzyıl operası Rusya’da, ülkenin eski kuşak, önemli ustalarından Rimsky-Korsakov’un 11 operalık katalogunun yayınlanmasıyla ivme kazanır. Bu operaların çoğu St. Petersburg’da ve Moskova’da ve de diğer tüm illerde de düzenli olarak sergilenmiştir. 1904’te tamamlanan ve 1907’de de sahnelenen *The Legend of the Invisible City of Kitezh* adlı eseri, Glinka ve Rus Beşleri’nin ulusal opera geleneğinin özeti gibi düşünülebilir. Rimsky-Korsakov, tarih ve efsanenin, realizm ve sürrealizmin, Rusya ve Doğu’nun karakteristik Rus karışımını ortaya çıkarmıştır, aynı zamanda Wagner tarzı öğeleri de çok büyük ölçüde kullandığından, opera ‘Rus Parsifali’ olarak tanınmaya başlamıştır. Ama hayatının son yıllarındaki bu operalardan farklı olarak iki operasında, Rimsky-Korsakov modernist operanın Rusya’da ve diğer yerlerde

temellerini atmaktaydı. 1902’de tamamlanmış ve sahnelenmiş olan *Kashchei the Immortal* ve özellikle de Rimsky-Korsakov’un ölümünden sonra 1907’de tamamlanmış ve 1909’da sahnelenmiş olan *The Golden Cockerel* adlı eserlerinde karakterler insansızlaştırılmış ve kukla gibi figürler olarak gösterilmiştir; böylece Rus Beşleri’nin ulusal deyimlerinin öğeleri abartılı ve gülünç bir şekilde sunulmuştur. Kromatik uyum yaygın bir durumdadır ama bu, Rimsky-Korsakov tarafından Wagner tarzı olmayan bir şekilde ele alınmıştır çünkü besteciye göre müzik, dinleyicinin duygularını serbest bırakmak için tasarlanır.

Alexandre Benois’nin önerisi üzerine Diaghilev Balesi tarafından Paris’te 1914’te sahnelenen *Cockerel*’in modernist potansiyeli, tüm sahneye yayılır; opera boyunca şarkıcılar oturur, böylece dansçıların hareketlerini sergilemelerine izin verirler. Benois, müzik ile hareketin birbirinden ayırımını, operada ‘sentezin yıkılması’ olarak adlandırmıştır. Bu ayırım, Rimsky-Korsakov’un bir öğrencisi olan Stravinsky tarafından benimsenmiştir ve Stravinsky bunu *Renard*’ta (1917’de tamamlanmış ve 1922’de Paris’te sahnelenmiştir) kullanmıştır; ancak Rusya’da bu ayırım ancak modernist yönetmen Vsevolod Meyerhold tarafından Stravinsky’nin *Nightingale*’inde (Mariinsky, 1918) uygulanabilmiştir. *Les Noces*’te (Svadebka) Stravinsky bu ayırımı çok daha ileriye taşır; bunu da şarkıcıları orkestra yerinde görünmeyecek bir şekilde yerleştirerek ve sahneyi sadece dansçılara bırakarak yapar. Ama Rimsky-Korsakov tarafından *Cockerel*’de, özellikle de sonradan ‘anti-opera’ olarak bilinmeye başlayan anti-psikolojistik ve absürt yaklaşımlarda yapılmış daha farklı olanaklar da vardır.

### 2.6.1 Shostakovich ve *Lady Macbeth of Mtsensk*

Shostakovich’in Meyerhold’tan önceye dayanan - ki bu da Dargomizhsky’nin (1813-1869) *Stone Guest*’i (Pushkin’nin ‘küçük trajedisi’nin metnini kelimesi kelimesine kullanmıştır) ile ondokuzuncu yüzyılın başlarında başlamıştır - bir gelenek kullanmıştır. Yani orijinal yazınsal metinden (Meyerhold orijinal metinlerini değiştirmede kendini özgür hissetmekteydi) sonra gelen operada natüralistik Rus geleneğini kullanmıştır. Tek-perdelik operalar için yeterli miktarda metin sağlayan diğer ‘küçük trajedi’ler Rimsky-Korsakov (*Mozart and Salieri*, 1898), Cui (*A Feast during the Plague*, 1901) ve Rachmaninov (*The Miserly Knight*, 1906) tarafından aynı muameleye maruz kalmıştır. Natüralistik, geleneğinin en ünlü yandaşı Musorgsky’dir.

Onun ilk çalışması *The Nose* gibi Gogol'un komik bir metnini kullanan *The Marriage*'tir. İlk perdede yeni yeni çalışmaya başladığı sıralarda, oyunun metinden dolayı çok uzun olacağını fark etti. Musorgsky, *Boris Godunov* (1869) operasında, orijinal versiyonu *The Marriage* (Evlilik)'i, en iyi şekilde korumuştur.

Shostakovich'in durumunda ise, bu yöntem ilk başlarda operatik natüralizm ile ilişkilendirilmesi Meyerhold tarzı anti-natüralizm ile çatışıyor gibi görünebilir ama her yerde Gogol'un hikâyelerinin kaçınılmaz absürtlükleri verilirse böyle bir çatışma hiç ortaya çıkmayacaktır. Shostakovich neredeyse Gogol'un tüm orijinal diyaloglarını korumuş ve başka yerlerde orijinal hikâyenin bölümlerini sahnede kullanmak için uygun hale getirmiştir. Diğer yandan, bazı eklemeler de vardı ki bunlardan hepsi Gogol'dan; bir tanesi ise dışardan alınmıştır. Gogol dışından bir yerden aldığı tek örneğinde (Perde II'de Ivan'ın şarkısı), Shostakovich, Dostoyevski'yi kullanmıştır ve Dostoyevski Gogol'un ün kazanmış bir öğrencisi olduğundan, librettonun üslup bütünlüğüne zarar vermemiştir. Shostakovich'in metin yazma prensipleri Musorgsky'nin *The Marriage*'indeki yakınlık göstermektedir. Müzik, normal konuşma ritmini ve tonlamasını yakalarken, her karaktere farklı bir konuşma üslubu verir. Bununla en yakın ilişki, Shostakovich'in *Praskovya Osipovna*'sı ile Musorgsky'nin *Fyokla*'sı – her ikisi de Rus edebiyatında popüler olan orta yaşlı alingan ve geveze kadınları örneklendirir - arasında görülebilir. Bu yaklaşım Shostakovich'e bir tarz sağlar ve metin yazarken komik amaçlara uygun olmayan bölümleri atma rahatlığını getirir. Shostakovich'in novella (kısa roman)'dan attığı tek önemli bölüm kesinlikle bir yabancılaştırma oyunuydu: Gogol kendi hikâyesini, gülünç durumlarda başını sallayarak ve kesin olmayan sonları göstererek zayıflatır. Meyerhold tarzı yabancılaştırma etkilerini zaten kullanan Shostakovic için, bu aşamadan sonra Gogol'u yansıtmak çok gereksiz olacaktı.

Prokofiev, *The Love for Three Oranges*; Shostakovich ise *The Nose* operalarından sonra adlı anti-opera akımını, katı siyasal baskılar deneniyle devam ettirememişlerdir. Onların sonraki iki operaları da gelenek ile bağlantılı olan büyük ölçülü trajedilerdir: Prokofiev'in *The Fiery Angel*'ı (1927'de tamamlanmıştır, konser performansı 1954'te olmuş, ilk defa 1955'te sahnelenmiştir) ve Shostakovich'in *Lady Macbeth of Mtsensk*'i (1932'de tamamlanmıştır ve 1934'te de ilk defa sahnelenmiştir). Her iki opera da modernizm ile romantizm arasındadır ve geleneği içten benimserler, parodinin öğeleri



yeniden ortaya çıkar; yine aynı şekilde, her ikisi de karakterlerine karşı karışık bir tavır sergilerler, bazen sempatik oluyorlar, bazen kasıtlı olarak onları seyircilerden uzaklaştırırlar. Bu kararsız çatışmalara rağmen, her iki opera da seyirciyi, estetik olarak tutarlı olan anti-operalardan çok daha fazla memnun edecek kapasitede olan yapıtlardır.

Shostakovich'in *Lady Macbeth* operası sadece burjuvazinin değil aynı zamanda polisin de otoritesini yenmek ve kadın kahramanı olan seri katilin erotik yaşamının ateşli bir şekilde ifade edilmesine gayret eder. 1936 yılında Sovyet opera dünyasının ne kadar kısıtlayıcı olması gerektiği açıklığa kavuşunca bu eserde resmi olarak kaldırılmıştır. 1963'te *Katerina Izmaylova* olarak yeniden gözden geçirilmiş bir versiyonla tekrar ortaya çıkacaktır.

Nikolay Leskov'un (1864) oldukça muhafazakâr bir metni olan *Lady Macbeth*'te dayanan operada Shostakovich, Meyerhold tarzı özgürlüğünü kaynak metninde tamamen kullanır; Leskov'un bir novellasını alıp onu kendi görüşüne göre uyarlar ve hatta ana kahraman Katerina'yı klasik Rus edebiyatındaki, Ostrovsky'nin tiyatrosu *The Storm*'dan, Katerina ile birleştirir. Leskov'un Katerina'sı yazarın metninde tamamen insanlıktan çıkarılmış bir katilken, Shostakovich yaptığı değişikliklerle, kahramanı temize çıkarıp yüceltir; baskılara başkaldıran, kendi mutluluğu için tutkuyla ve düşünmeden mücadele eden, ihanete uğradıktan, küçümsendikten ve son olarak kendi bilincinin 'kara dalgaları' tarafından yenildikten sonra trajik bir şekilde ölen bir kadın olarak tarif eder. Bunu başarmak için de, Shostakovich Katerina'nın cinayetlerinden birini kaldırmak zorunda kalmıştır, masum bir çocuğu öldürüşünü ve ayrıca kendisi, Katerina'nın tecavüze uğramak üzere olan bir köylü kadını kurtardığı bir sahne eklemiştir.

Ostrovsky'nin Katerina'sına Nikolai Dobrolyubov ('Luch sveta v temmon tsarstve', *Sovremennik* (1860), 10. bölüm) tarafından 'karanlık krallığındaki güneş ışığı' ünvanı verilmiştir. Ama Shostakovich kendi Katerina'sını bu yüksek seviyeye kadar çıkarmak isteseydi, hikâyeye yaptığı bu değişiklikler yeterli kalmazdı; asıl yük müzikte olacaktı, bunu müziğin kendisi taşımak zorunda kalacaktı. Bu doğrultuda, müziği kendi grotesk veya parodik tarzı ile diğer karakterlere vererek Katerina'yı rahatlattı, böylece karanlık bir dünya oluşturmuş oldu; Katerina için ise, aksine, yoğun ve ciddi bir lirizm kullandı.

Bu düzende tek istisna, Katerina'ya Dostoyevski tarzı bir tutku ile teklifte bulunan Yaşlı Makum'dur; bu yüzden O, hikâyede sadece bir karakter olmaktan çıkıp yazarın sesi olmuştur.

Katerina'nın etrafındaki herkes, onun kurbanları da dâhil, valsler, polkalar, galoplar ve melodramatik operatik klişeler ile insansızlaştırılmaktadır – bu sayede Shostakovich, tıpkı *The Nose* da yaptığı gibi, bu karakterlerin bizim sempatimizi kazanmalarını engellemektedir. Ama diğer yandan, karakteri arya tarzında düşünce serileri üzerine kurulmuş Katerina'ya sempati duymamız için her türlü şeyi izleyiciye sağlamaktadır. Perde I'de Katerina'nın sosyal durumu gösterilmektedir: bir tüccarın karısıdır, bu yüzden oturma odası romansı, daha fakir bir ortamdan gelmiştir ve bu yüzden halk türküsü veya diğer bir durumda popüler şarkıdır. Perde II'de Katerina'nın aşkı, Mahler tarzında bir lirizmle sunulmaktadır. Perde IV'de, soğuk bir Re minör arioso ile çaresizliği sunulmaktadır; burada Katerina sahnenin ön tarafında tek başına durur ve müzik O'nu belirli bir yere veya zamana bağlayacak olan tarzlara yönelik tüm atıflardan soyutlamaktadır. Bu kadın kahramanlar için Shakespeare tarzı trajik bir müziktir ve Shostakovich böylece izleyicinin de Katerina ile birlikte olmasını sağlamaktadır. Bu iki tür, o yüzden, Shostakovitch'in bizim farklı karakterlere karşı olan tavrımızın şekillendirmesine yardımcı olur ama ona müzikal bağlılık ile ilgili bir problem de sunar.

*Lady Macbeth* gösterdiği müzikal stil ve türler bakımından hala eklektiktir ama *The Nose*'da bariz biçimde gösterilen modernist deyimleri de kullanır. Shostakovitch'in olgun tarzının *Lady Macbeth*'te, özellikle Katerina aryaalarında, başladığını görebilir. *The Nose*'da da olduğu gibi Musorgosky, bestecinin en önemli müzikal esinidir fakat bu yapıtta, Shostakovitch, Musorgosky'nin natüralistik metin-yazmadan geri çekilmesinin ürünlerine bakmaktadır: *Boris*'in ve *Khovanshchina*'nın aryaları gibi. Değiştirilmiş alıntılar vardır, Katerina'nın Boris Timofeyevich'in vücudu üzerinde ağladığı sahne gibi: bu *Boris Godunov*'daki ilk koronun açıkça parodisidir. İzleyici burada, her iki durumdaki ağlamanın da içten olmadığını ve zorlama olduğunu anlamaktadır. Perde IV'de, *Boris*'te Shchelkalov ile ya da *Khovanshchina*'da Shaklovitiy ile müzikal işbirliği sonucunda, izleyici, Yaşlı Mahkûm'un, aryaalarındaki bu yabancılaştırma etkisini yani Yaşlı Mahkûm'un, yazar adına konuştuğunu anlar.

*Lady Macbeth*'in hikâyesinin kabul edilmesi Stalin yönetimi altındaki kültürel politikanın dönüşümünün can alıcı örneğidir: başta, çok beğenilmiş, övgüler kazanmış ve örnek Sovyet operası olarak görülmüş olmasına rağmen; ilk sahnelenişinden sonraki iki yıl içerisinde, aynı eleştirilenler tarafından kınanmış ve sahnelenmesi yasaklanmıştır. Sovyet sahnelerinde Stalin'in ölümünden sonra, *Katerina Izmailova* başlığı adı altında, Shostakovich tarafından ufak düzeltmeler ile (siyasi nedenlerden çok, sanatsal nedenlerden dolayı) yer bulabildi (Bkz. Fay, 1995). *Lady Macbeth*'in kınanması Shostakovitch'in kariyerinde ve müzikal tarzında uzun süren ve geniş çaplı etkiler bırakır. Bu etkilerin, bestecinin daha sonra operadan uzak durmasının ve daha güvenli bir yöntem olan senfoni ve kuartet yazmaya yoğunlaşmasının sebeplerinden olduğu söylenebilir; çünkü bu dönemde, enstrümental müzik, edebiyattan; tiyatro ve operadan ve plastik sanatlardan çok daha az denetlenmekteydi. Ancak bu siyasi baskı, tek sebep değildir; bestecinin müzikal yönelimleri, siyasi politikalarından bağımsız olarak da bu yöne kaymıştır. *Lady Macbeth*, Sosyalist Realizm'in erken örneklerinden biridir; Shostakovitch burada, *The Nose*'da bulunabilecek tüm unsurlardan çok daha basit bir müzikal deyim kullanır ve *Katerina*'nın müziği çoğu zaman 19. yüzyıl Rus klasiklerine benzemektedir. Aslında, Shostakovitch'in daha muhafazakâr bir tavra geri çekilişi, siyasi olarak böyle bir şey yapmak zorunda kalmadan birkaç yıl önce - Sosyalist Realizmin müzikten tam olarak istediğinin ne olduğu henüz kesin olmadığı dönemde - başlamıştır.

### 2.6.2 Prokofiev ve *The Fiery Angel*

Prokofiev'in sonraki operası, dini isteri ve çılgınlık hikâyesi olan *The Fiery Angel*, saplantının patolojisine dönüş olarak değerlendirilir. Opera, ne destekleyen ne de düşmanca bir tepkiyle karşılaşmıştır. Prokofiev, hiç komisyon ücreti almadan, sipariş üzerine olmayan bu opera üzerinde çalış ama kimsenin sahnelemek istememesi üzerine opera, bestecinin hayatı boyunca sahnelenememiştir. Kaynak metin, Valery Bryusov'un kendi kişisel deneyimlerine dayanan Sembolizm bir romandır: bir aşk üçgeni; yazar, Nina Petrovskaya ve Andrey Bely. Bryusov hikâyesini ortaçağ Almanya'sında geçirmiştir, bu da ona koyu Gotik renklerle dolu bir palet kullanmasını ve edebiyatın efendisi ve de tarihçi olarak yeteneklerini kullanabilmesini sağlamıştır;

Ruprecht ve Reneta'nın gizemli ve büyüleyici eylemleri, sembolist çevrede popüler olan spiritualist (ruhsal) seansları yansıtmaktadır (Morrison 2002'ye bakınız). Ama bu konu merkezli bir tasarım, Prokofiev onun üzerinde çalışmaya başlamadan önce bile eski, modası geçmiş olarak görülüyordu. Aslında besteci, sembolist kaygılarının parodisini yazma fikrindedir, sembolist bir operadan ziyade. Ancak bu niyet, artık hiç taraftarı olmayan sanatsal bir çalışmanın, sembolizmin, parodisi ile kimsenin ilgilenmemesinden ötürü, başarılı olamamıştır. Batı'da ve sanatçıların Devrim-öncesi yıllara ait Rus sembolizmini reddettiği Sovyet Birliği'nde de kimse bu roman ve dolayısıyla bu operayla ilgilenmemiştir. Müzikal anlamda, Prokofiev'in yoğun orkestrasyonu ve komplike armonisi ile on dokuzuncu yüzyıl operatik tür ve prensiplerini (örneğin Wagner tarzı *leitmotive*) yeniden canlandırması, neo-klasizmin müzikte baskın olduğu Batı'daki çağdaşlarıyla da bestecinin ilişkisini seyrekletirmiştir. Çağdaşları tarafından benimsenmeyen opera, yirminci yüzyılın sonlarında, 19. yüzyıl Romantik opera geleneğinin postmodernizmin de etkisiyle yeniden gündeme gelmesiyle, yoğun bir ilgi görmüştür.

Prokofiev, romanın operatik potansiyelinden etkilenmiş, müzikal ve edebi türü ve stili ne olursa olsun yapıtı tamamlamıştır. Operanın merkezinde şarap tanrısı Baküs'ün aşk ve şehveti vardır. Perde I'de şeytanın içine girdiği Reneta'nın vahşi davranışları ve daha sonra fal sahnesi; Perde II'de, şeytani ruhların toplu halde dua edişi ve son olarak da son perdenin toplu deliliği, çılgınlığı vardır ve bunların tümü yoğun sembolizm içerir. Tüm bu sahnelerde Prokofiev, hipnotik ostinato kalıplarının çeşitli katmanlarını (Stravinsky'nin *The Rite of Spring* tarzındaki gibi) kullanmaktadır ve son tabloda bu prensip çok devasa bir ölçüye yükseltilir, böylece orkestra, seyircinin algısını şekillendirmede en temel rolü alır. Bu nedenle, Prokofiev'in Üçüncü Senfoni'sini (1928) operanın malzemelerinden toplaması şaşırtıcı değildir. Bu kısmen, Ruprecht'in büyü sanatının âlimi, Nettelsheim'lı Agrippa ile görüştüğü Perde II'nin ikinci sahnesinde doğrulanır. Bir açıdan da bu sahne bu operanın nasıl işlediğine bir örnektir: konu izleyici tarafından her ne kadar kuşkulu görülse de, orkestranın gücü bütün bu kuşkuları ortadan kaldırır.

Operada bulunan histeri sahneleri operanın hem müzikal hem de tiyatro ile ilgili modernist yanını gösteriyorsa, daha muhafazakâr bir yan da vardır ki o da, psikolojik bir tiyatronun paralel gelişiminde bulunabilir. Bryusov'un orijinalindeki gibi bu

tiyatro, baştan çıkarıcı Renata'nın büyüüne kapılan ve onunla fırtınalı bir ilişki yaşayamaya başlayan sağlıklı ve akıllı şövalye Ruprecht ile gelişir. Renata'nın hayali mi yoksa sadece akıl hastası olup olmadığı izleyiciye belirtilmez ve Renata yavaş yavaş, Ruprecht'in kontrolünü eline geçirir. Ona olan aşkı ile acı çeken ve görünmez bir üçüncü kişiyi ( The Fiery Angel, aynı zamanda Madiel ve Kont Heinrich olarak da bilinir) kıskanan Ruprecht, Reneta'ya gözü kapalı itaat etmeye, onun için öldürmeye ve gerekirse ölmeye hazırdır. Onların psikolojik savaşları çok az hareket içeren düetlerin olduğu sahnelerle anlatılır. Bazen de Wagner tarzı modeller görünür: örneğin, Reneta'nın Hikâyesi, *Lohengrin*'in Perde I'indeki Elsa'nın Hikâyesi'ne benzer bir biçimde şekillendirilir ve Elsa'nın Perde III'teki şantaj taktikleri Renata'nın opera boyunca sergilediği davranışlarının bir prototipi gibidir. Ruprecht, verdiği o kadar ödüne rağmen, savaşı kaybeder ve Reneta rahibe manastırı için onu terk eder. Bu olaylar zinciri, operanın temelde romantik bir opera olduğunu düşündürüyorsa da, Perde IV'ün ortalarında opera, *Faust* ve *Mephistopheles*'e yer vererek beklenmedik komik bir sahneyi koyup gidişatını değiştirir; Simon Morrison bunu, 'bir başka operadan ziyaret' diye adlandırır (2002, 260). Bu garip ikili, Ruprecht'in ruhunu Renata'nın şeytan kovmasını izleyebilmesi için gizlice rahibe manastırına götürür.

Şeytan çıkarmanın başarısız olmasıyla ve çılgın cinlerin tüm rahibelere saldırmasıyla, opera, Büyük Engizisyon Mahkemesi Üyesi'nin Renata'nın idamla cezalandırıldığını söylemesiyle aniden biter; Ruprecht ise izlemeye devam eder ama hiçbir şey yapamaz, kayıtsız ve sanki ruhsuz kalır. Operanın bu sonu, Berlioz'un *Symphonie Fantastique*'i – ki burada, baştan çıkarıcı kadını cadı olarak gösterip, kurbanı onun tuzağından kurtarmışlardır - kadar tepki alan bir son olmasa da çoğu zaman eleştirilmiştir. Renata izleyicinin başını döndürdüğü ve büyülediği için, hikâyenin aslında sadece Ruprecht'in perspektifinden gösterildiğini izleyici tarafından o ana kadar anlaşılmaz; izleyici, Reneta'nın bütün özel düşüncelerine eşlik etmesine rağmen, Renata'nın korkunç hayalleri hiç paylaşılmaz. Prokofiev izleyiciyi psikolojik tiyatronun sınırlarının ötesine – böylece izleyici, kendisini de baştan çıkarıcı kadının cezalandırılışını izleyebilir - götürür. Faust'un Margaret olayında araya girmesinin aksine Ruprecht, Renata olayında araya girmez, bunun yerine operanın başındaki sahnede de olduğu gibi sadece bir izleyici olmaktadır. Operanın görünen 'romantizminin' bu son anda yıkılması çarpıcı bir modernist olumsuzluktur: izleyici, karakterlerin kötü durumlarıyla o kadar yakından ilgilenmeye başlarken, birdenbire insani duyguları alınmış

(insansızlaştırılmış) ve sevimsiz olan Renata ile duygusal olarak tarafsız bir yere çekilir.

### 2.6.3 *War and Peace*

Prokofiev 1930'ların ortalarında vatanına döndüğünde, *The Fiery Ange*'in Sovyetler'de sahnelenmesi neredeyse imkânsızdır. *Lady Macbeth*, bestecinin gelişinden kısa bir süre sonra kınanmıştır ve yeni operaların konularında ve müzikal türlerinde kısıtlamalar olmaya başlamıştır. Opera artık ilk Beş-Yıllık-Plan'dan sonra Stalin'in durumunu öven bir vitrin tarzına dönmüştür. Özellikle Sovyet konusu temel alınarak yapılan ilk operalardan olan, A. Gladkovsky ve Y. Prussak'ın *For Red Petrograd*'ı ilk defa Nisan 1925'te Leningrad'ta sahnelenmiştir: 1919'un olaylarının, gerçekçi bir oyun olarak sunulan tarihsel kayıdır; eklettik bir müziği vardır ve *Red and White* (Kırmızı ve Beyaz) şarkılarından alıntılar içerir. Operanın konusu ve formatı özgürce seçilmiştir. Ama 1930'ların ortalarına kadar, yetkililer bestecilerin operaları için Sovyet konularını ele almalarını istiyorlardı; konunun seçiminden giyim provalarına kadar her şeye resmi olarak karışabiliyorlardı.

Stalin'in kendisi operayla yakından ilgilenmeye başlamıştı ve 1936'da olumsuz karşılanan *Lady Macbeth* örneği, gelecek çalışmalar için resmi anlamda model olarak görülen yeni bir opera – yani 'şarkı operası', Ivan Dzerzhinsky'nin müzikal dili çok gösterişsiz olan *Quiet Flows the Don*'u ile dengeler sağlanmış oldu. Aynı yıl, resmi kültür Devrim-öncesi Rus tarihinin değişik bölümlerini kutlama eğilimindeydi. Bunun doğal bir sonucu olarak, 19. yüzyıl klasik Rus operaları önem kazandı, hem yeni operalara model olarak hem de büyük, savurgan ürünleri hak eden çalışmalara, çünkü Stalin, Tsarist (Çar Yanlısı) geçmişinin sunabildiği, imparatora yakışır ihtişamdaki tüm eşyaları biriktirmeye başlamıştı. Büyüklüğe karşı eğilimler, *Boris Godunov*'un 1928'deki sahnelenişinden ve 1931, *Maid of Pskov'dan* beri fark edilir bir hal almıştır; 1930'larda büyük opera tarzı, - *Prince Igor*, *Sadko* ve *A Life for the Tsar* – popüler olmuş ve repertuarı doldurmuştur.

Prokofiev'in Sovyet ulusal operaları bile kusursuz vatanseverliklerine rağmen zorluklarla karşılaşmıştır. Devrim sonrasındaki sivil savaş sırasında bir köylü kahramanlık öyküsü olan *Semyon Kotko* (1949) repertuarda kısa süre kalabilmiş. Eser Rusya ya da başka bir yerde nadiren yaşatılmaktadır. Sherid oyununun ardından gelen parlak bir neo-klasik komedi *The Duenna* 1940'ta bestelenmiş, fakat savaş sonrasında sahnelenmiştir.

Prokofiev, Sivil Savaş sırasında Ukraynalı bir askeri anlatan Katayev'in Sosyalist Realist romanından esinlenerek kendi Sovyet operasını, *Semyon Kotko* (1939'da tamamlanmış ve ilk defa 1940'ta sahnelenmiştir) bestelemiştir. Ama bu girişim karışık bir kabul ile karşılaşmıştır: bazı bölümlerin övülmesine karşın, resitatifin çokluğu ve kahramanca büyüklüğünün eksikliği önemli noksanlıklar olarak gösterilmiştir. *War and Peace*'in bestelendiği sıralarda Prokofiev'in seçtiği konu ve tüm yapıt Sovyet bürokrasisinin derin incelemesine maruz kalacaktır. Yabancı ordunun Ana Rusya bölgesinin içlerine kadar ilerleyişini anlatan senaryo 1941 Nazi işgalinde benzerlikler buldu. Konu libretto olduğunda ise, Tolstoy Sovyet edebiyatının en önde gelen yazarlarından ve bu da Prokofiev'in sorumluluğunu arttırmaktadır. Prokofiev *War and Peace*'e, hiçbir detayında yanlış yapma lüksünün olmadığını ve bunun ulus çapında büyük önem taşıyan sanatsal bir çabadan ziyade, kendi kişisel projesi olarak yaklaşır. Prokofiev çalışmanın *The Fiery Angel* gibi sahnelenmemesinden endişeleniyordu ve bu nedenle farklı komitelere yönelik farklı beş versiyon sundu, söylenen yüzlerce değişikliği kabul etti ve onlarla işbirliği yaptı. Bu dönemde, Sanatsal İşler Komitesi son sözü söylerdi ama Bolshoi Tiyatrosu gibi kolları da vardı. Ama buna rağmen, *War and Peace* de *The Fiery Angel* gibi Prokofiev'in hayatı boyunca bir bütün olarak sahnelenemedi; son versiyon iki bölümdü ve sadece birinci bölümü sahnelendi çünkü, Napoleaon ve Kutuzov'un da yer aldığı ikinci bölüm, komite tarafından hala projeye dahil edilemeyecek kadar riskli görülüyordu.

Prokofiev'in asıl niyeti büyük opera yazmaktan çok daha farklıdır. Prokofiev aslında, Tolstoy'un karmaşık karakterlerinden ve günlük yaşamın en ufak ayrıntılarına dikkat çekişinden etkilenmiştir. Diyalogların Mussorgsky tarzı tonlama ve ritmiyle, her karakterin müzikal nitelemesiyle birlikte sunulması gerekiyordu. Aynı zamanda, Tolstoy'un karakterlerinin sık sık yaptığı zihinsel irdeleme, Prokofiev tarafından yanlarda arylarla kullanıldı. Örneğin Natasha, Pierre, Müstakbel kayınvalidesi ve

babasıyla tanışmaya giderken, ‘Benden hoşlanmamaları imkânsız’ diye bir şarkı söyler; Pierre Bezukhov, artık son dakikaları olduğunu düşündüğü zaman ‘Beni düşüncelerim, umutlarım, çabalarım ve hatıralarımla nasıl idam edebilirler, öldürebilirler, hayatımı benden alabilirler, beni, Pierre Bezukhov’u?’ diye şarkı söyler. Böyle yanlarda arylar operatik sahnelerde oldukça yenidir. Oysa, romanın boyutu yüzünden, Prokofiev, Tolstoy’un yaptığı gibi her karakterin psikolojik gelişimini anlatamıyordu. Pierre ve Andrey gibi, Natasha bile az çok anlatılmıştır; bu yüzden, onların birbirleriyle olan etkileşimini anlamak için önceden romanı biliyor olmak kaçınılmazdır ancak bu, Prokofiev için, Sovyet seyircisi söz konusu olduğunda bir sorun değildir.

Nisan 1942’ye kadar, Prokofiev ilk versiyonunun ses partitürünü bitirmiş, kısa bölümler eklenmiş, büyük çoğunlukla diyaloglar, hitabet içeren bölümler ariosolarla değiştirilmiştir. Bölümler arasındaki keskin tezatlar *Three Oranges*’ın ayırt edici özelliği olan *visions fugitives*’i andırır. Ama ilk versiyonda, Prokofiev için olağan olmayan ama Sosyalist Realist opera için *de* zorunlu olan – yani 19. yüzyılda ileri sürülmüş bir dizi müzikal stil ve ayrıca savaş sahneleri için yazılmış koro şarkıları gibi çeşitli düzenlemeleri içeren – özellikler vardır. Prokofiev’in operanın göze çarpan temalarının çoğunu, Tchaikovsky tarzı müzikten, özellikle de Tchaikovsky’in hiç sahnelenmemiş *Eugene Onegin* adlı operasından, ödünç alması dikkate değerdir; Sahne 1’in açılış temasında, genellikle ‘Natasha teması’ olarak anılır ve ayrıca, Andrey’nin ilk ariyısının ikinci temasında, ‘Andrey’nin teması’ olarak bilinir, görülebilir. Düzenlemelerin ve geçmişi ele alan ahenkli tarzın kullanılması, operayı Sosyalist Realist ideale yaklaştırarak, sonraki düzeltmelerde baskın olmuştur; örneğin, tamamen dönem parçaları içeren (Prokofiev’in armoni ve orkestrasyonunun ayırt edici özellikleri saklı kalarak) Balo sahnesi 1945–6 düzeltmeleri sırasında eklenmiştir.

En köklü değişime maruz kalan ‘savaş’ sahnesi olur. Tolstoy’un günlük hayatı hikâyeleme yönü, özellikle de Kutuzov’u hümanist kılan anlatım detayları, operatik sahnede hoş karşılanmaz: *Sanatsal İşler Komitesi*, onların Rus insanın çabasını önemsizleştirdiklerini, daha da kötüsü, Marshal Kutuzov’un şakacı konuşmasının, Stalin’i temsil edecek bir karakter için son derece uygunsuz olduğu düşünülür. Prokofiev’e insani zaafalarda uzak, daha ulu bir Kutuzov yaratma görevi verilir ve besteci, kahraman tiplemesine uygun bir arya ile yeni bir sahne bestelemek zorunda



kalır, ‘The Council at Fili’. Rus klasiklerini anımsatan aryanın ‘Moskova teması’, yetkililer tarafından çok beğenilir ve aynı tema operanın kapanışındaki koralde dönüş yapar. Prokofiev’in Moskova teması, Eisenstein’ın filmi *Ivan the Terrible* Bölüm I (1942–4) için bestelediği müzikte de mevcuttur.

Prokofiev’in *War and Peace* operasının ilk versiyonu, aynı zamanda Sosyalist Realizmin bir niteliğinden daha yoksundur: ‘organik bütünlük’ *visions fugitives* dizisinin yanında çok az göze çarpıyordu. Prokofiev bu gereksinimin farkındaydı ve ‘Barış’ ve ‘Savaş’ bölümlerini farklı yollarla birbirine bağlamaya çalıştı: ilk versiyondan sonrakilerde, örneğin, Natasha’nın ölmekte olan Andrey’i gördüğü Mitishchi’deki sahne, iki dünya arasında oldukça önemli bir köprüdür. Ama bu yetkililer için yeterli değildi ve bu yüzden Prokofiev, geçmişi andıran bir sürü temada işbirliği yaptı. Prokofiev bir sahnenin hassas düzenini, sırf yinelenen bir tema koymak için, açmak zorunda kalıyordu ve yerel anlamda bütünlüğün olmamasından daha çok rahatsız olmalarına rağmen bu, yetkilileri tatmin ediyor olmalıydı. Böyle bir an Mitishchi sahnesinde yaşanmaktadır, Andrey’nin son düşünceleri, ‘Moskova teması’nın araya girmesiyle kesilmektedir; Balo sahnesinde ‘ilk vals’in geçmişi hatırlatan teması tarz olarak yersiz görülebilir.

Tüm bu müdahale ve yeniden düzenlemelere rağmen, Prokofiev’in çeşitli yerlerden derlenmiş eklektik yapıtı sadece tutarlı değil, aynı zamanda yirminci yüzyılın önemli operalarından biri olabilmiştir. Ancak besteci büyük bir ustlıkla, orijinal versiyonun karmaşık ve anlaşılması güç detaylarını, düzeltme sürecinde bozmadı; sadece yetkililerin hoşlanacağı yeni eklemeler yapar. Prokofiev, *War and Peace*’te de olduğu gibi, Sosyalist Realizm’in gücünü yitirmesinin ardından bile ‘klasik’ olmaya devam eden, Sosyalist Realizm estetiği barındıran yapıtı üretmiştir.

#### 2.6.4 Sosyalist Realizm Sonrası

*War and Peace*, Sosyalist Realizm sonrasında da varlığını sürdürebilmiştir ancak bir çok çağdaşı bunu başaramamıştır. Dönemin diğer büyük tarihsel yapıtı, Yuri Shaporin’in *Dekabristi* (1953), Rus Çarı 1. Alexander’in ölümünden sonra, başa

gelmek üzere olan kardeşi dük Nicholas'a karşı [1825](#)'te darbe denemesinde bulunmuş, başarılı olamamışlarsa da takdir edilmiş Rus asker ve yetkilileri konu alır. Komik operalar, Kabalevsky'nin *Kolas Breugnon*'u (1939), Prokofiev'in *Betrothal in a Monastery*'si (1940) ve Shebalin'in *The Taming of The Shrew*'i (1957) yüksek nitelikte ve uzun süren popülerlikte çalışmalar verdi. Repertuarlar, eleştirmen veya seyirciler tarafından rağbet görmeyen, Sosyalist Realist klasikler de içeriyordu. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin yetmiş sekiz opera evinden her biri, repertuarında bu 'klasikler'in en azından bir tanesini bulunduruyordu. Gorbaçov'un *glasnost* ve *perestroika*, kültürel ve iktisadi politikalarının ileri gitmesinden sonra bile, yetersiz sayıda seyirciye rağmen, Moskova Bolshoy Tiyatrosu hala bu tarzdaki iki operada ısrar etmekteydi: Muradeli'nin *October*'ı ve Molchanov'un *The Dawns are Quiet Here*'i. (Bkz. Taruskin, 1976). Khrushchev'in Rus opera hayatındaki olumlu etkisi, Shostakovich'in iki operasının yeniden sahnelenmesiyle belirir: 1963'te *Lady Macbeth*, *Katerina Izmailova* adıyla ve ardından da *The Nose* 1974'te yeniden sahnelendi. *The Nose*'un Moskova Opera Odası'nın küçük bodrum salonlarında yeniden dönmesiyle, büyük 'imparatorluk' sahnelerine gerçek alternatif bir oluşum kurulmuş olur; bu sayede, *The Nose*'dan 1974'te, 1930'da olduğundan daha çok konuşulur.

*The Nose* sayesinde, anti-opera tekrar moda olmaya başlar; sonradan üretilen ama iyi bilinen çalışmalardan bir tanesi de Sovyet hayat tarzına kaba bir taşlama olan Schnittke'nin *Life with an Idiot*'udur (ilk sahneleniş; 1992, Amsterdam). Ama yine de, Denisov'un *L'Ecume des jours*'u (ilk defa 1992, Paris'te sahnelenmiştir), Boris Vian'ın aynı adı taşıyan sürrealist bir romana dayanmaktadır ve oldukça modernist bir söylem içinde olmasına rağmen büyük-ölçekli opera geleneğini sürdürmektedir.

Sovyet sonrası besteciler için, hem anti-opera hem de geleneksel, büyük ölçekli opera, önemli çalışmalar için temel sağladı – anti-opera sık sık, Sovyet Sosyalist Realizm'in yönlerini taşlamaktaydı, geleneksel opera ise, modernist Batı söylemi için Sosyalist Realizm'den tamamen kaçmaktaydı. Yeni önemli bir opera olan Vladimir Tarnopolsky'nin *Wenn die Zeit über die Ufer tritt* (Munich 1999), bilinçli olarak her iki tarzı da birleştirmeye çalışmaktadır. İlk başta, Tarnopolsky'nin karakterleri Çehov'un oyunundan çıkmışlar gibi görünmektedirler, Çehov kaynaklı çeşitli mısralar bile söylerler. Ama bu karakterler, yabancılaştırma tekniklerinin birikimiyle

insanlıktan uzaklaştırılmıştırlar; *cantabile*; nağmeli şarkı söyleyişten, *Sprechstimme*; şarkı söyleme ile konuşma arasındaki söyleme biçimine doğru yönelirler, sonra cümleler parçalara ayrılır ve karakterler arasında paylaşılır; son olarak da, sözel iletişim hep beraber bırakılır ve karakterler ağız arpının seslerine bırakılır. Bu işlem anti-operanın tarzının niteliklerinden yararlanmasına rağmen, çalışma ciddi anlamda, Rusya'nın veya insan ırkının geleceğinin iç karartan görüntüsü olarak yapılmıştır – diğer şeylerin yanında, Sosyalist Realizmin yalancı iyimserliğine izin vermemektedir.

### **3. 20. YÜZYIL MODERNİZMİ VE MODERNİST ESTETİK BAĞLAMINDA SANATIN, FRANKFURT OKULU VE THEODOR ADORNO MERKEZLİ İNCELENMESİ**

Modernizmin, sanat ve özelinde operaya olan ilişkisinin incelenmesinde, öncelikli olarak genel bir modernizm tanımlamasına ve bu tanımlamanın sanat disiplinleri bağlamında yapılmasına ihtiyaç vardır. Modernizmin ve modernist estetiğin, genel özelliklerinin tanımı yapılırken, modernizmin sanatla kurduğu ilişki bağlamında, Frankfurt Okulu ve özellikle bu okulun en önemli temsilcilerinden biri olan T. Adorno'nun felsefi ve sanatsal yaklaşımı ön planda tutulmaktadır. Bunu önemli bir nedeni, Adorno'nun, felsefeci ve toplum bilimci kimliğinin yanı sıra, besteci ve müzik kuramcısı olmasıdır.

#### **3.1 Modernizm ve Sanat**

Sanatta modernizmin ve modernist estetiğin karakteristiklerinin incelenmesi, öncelikle modernlik, modernleşme ve aydınlanma deyimlerinin açıklanarak, aralarındaki ilişkinin belirtilmesiyle mümkündür.

Modernlik, genellikle Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı kabul edilerek, Antikite ile ilinti içerisinde tanımlanır. Oldukça etkili olan alman toplum bilim kuramın bakış açısından modernlik ilerici ekonomiyi, yönetsel ussallığı ve toplumsal dünyanın ayrımlaşmasını (olgunun değerden, ahlaksalın kuramsal alanlardan ayrılması) ima eder. Weber, Tönnies ve Simmel'e göre, bunlar modern kapitalist sanayi devletinde ortaya çıkan süreçlerdir. Kısacası modernlik batıda 18. yüzyıl civarında bir yerlerde ortaya çıkan, o zamanlardan buyana da toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir özet terim olarak anılabilir (Sarup, 1997, 188-9).

Modernlik tasarısı (Sarup, 188-9), 18. yüzyılda yaşayan aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa, özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlendirilmiştir. Sanatların ve bilimlerin yalnızca doğa

güçlerinin denetim altına alınmasına değil; aynı zamanda bütün olarak dünyanın, ben'in, ahlaksal ilerlemenin ve hatta insan mutluluğunun anlaşılmasına da önyak olacağını ummuşlardır. Ne var ki tüm olup bitenler Aydınlanmanın ümit ve ideallerinin tersi bir yönde gelişmiştir.

Habermas'la (1990) birlikte bunu şöyle ifade edebiliriz: Modernlik, amacı nesnel bilimin, evrensel hukuk ve etiğin ve estetik deneyimin özerkliklerini geliştirmek ve bu alanları gündelik yaşamı sömürgeleştiren tek yönlü modernleşme süreci içinde edindikleri içrek biçimlerinden kurtararak yaşam dünyasını zenginleştirmek olan bir projedir.

Modernleşme çoğunlukla sanayileşmede temellendirilen toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak amacıyla kullanılır. Modernleşme genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel ve teknolojik keşifler ile yenilikler, sanayideki ilerlemeler, nüfus hareketleri, ulus devletin ve kitleli hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyoekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliğidir (Sarup, 1997, 188–9).

Modernizm yüzyılın dönümünde ortaya çıkan, yakın zamana kadar çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintilidir. Modernizm klasiğe karşı bilinçli olarak gelişti. Deneyimin ve yüzeydeki görünümün ardındaki gizli doğruyu bulma amacının üzerine önemle eğildi. Adları sıralananlar, çoğunlukla modern diye sınıflandırılırlar: edebiyatta Joyce, Yeats, Proust ve Kafka; şiirde Eliot ve Pound; tiyatrodaki Strindberg ve Pirandello; resimde Cezanne, Picasso, Matisse, Dışavurumcu, Fütürist, Dadaist ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Schoenberg ve Berg. Modernizmin temel özellikleri şu biçimde özetlenebilir: Modernizmin en temel özellikleri arasında; estetik bir özbilinç ve düşünümsellik; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütünlüklü kişilik tasarımının Freudcu 'yarık' özne üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi. Modernizmi anlamaya çabalarken karşılaşılan sorunlardan biri de yukarıda sıraladığımız özelliklerden birçoğunun post modernizm tanımlarında da karşımıza çıkmasıdır. Modernizmi tanımlarken karşılaşılan bir diğer sorun ise '19. yüzyıl içerisinde ne kadar geriye gitmek gerekir?' sorusudur (Sarup, 188–90).

‘Modernizm’ 1860-1930’lu yıllar arasında giderek artan metalaşmaya karşı sanata sahici bir deneyim alanı sağlamak ve mübadele yasalarına tabi bir meta olarak anında tüketilmekten kaçınmak gibi ütopyen bir işlevi yerine getirmek için başvurulmuş sanatsal bir direniş stratejisi olarak kullanılmaktadır (Bkz. Birkan, 1992, 57–64).

Modernizm modernliğin hem olumlu, hem de negatif yönlerini sorgulamak ve onun eleştirisini yapmaktır. Modern yaşamın kültürel alanına damgasını vuran modernizm kendisini en çok sanatlarda hissettirir. Modernist akımların hepsi de geleneksel sanata karşı çıkar ve geleneksel sanata karşıt olan bir takım teknikler üretirler. Modernist yöntem ve teknikler genellikle sanat eserinin formunda ortaya konulur. Ama modernist sanat yalnızca biçimle ilgilenmez, aslında özne, hakikat ve zaman-mekân algısı gibi konuları yorumlayarak bu içeriğe uygun biçimler yaratmaya çalışır (Özen, 2004). Modernist sanatta konu ve içerik çok önem taşır ve bir mesaj iletme kaygısı söz konusudur ancak söz konusu mesaj, sanat yapıtının metninde üst anlam olarak somutlanmış biçimde sunulmaz, aksi halde bu politik sanata dönüşür, mesaj, yapıtın yeni olan biçiminde sunulmalıdır.

Sanat tarihinde modernizm olarak adlandırılan estetik tavırda, kişiselliğin temel dışavurum aracı olarak düşünülen üslup modernist sanatçının topos’udur, ama üslup, öztatmini peşinde koşan narsisist bir benliğin ehlikeyf bir tarzda ifade edilmesi demek değildir modernistlerde (Bkz. Eagleton, 1986). Sanatla hayat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması gibi bir kaygıya modernistlerin hiçbirinde rastlanmaz. Tam tersine, bu sanatçılar giderek daha fazla, seriyalize, anında tüketilebilir nesnelere kitlesel üretimi ve dünya çapında dağıtımını tarafından şekillenen gerçek dünyayı paranteze alırlar; çünkü -postmodern sanatçıların tersine- sanatlarının dışarıdaki kirli hayat akıntısı üzerinde aşkın bir değer taşıdığına inanırlar. Yapıtlarının kolayca tüketilmesini engellemek için yapıtlarının dokusunu yoğunlaştırıp biçimlerini bozar, onları gizemli, içrek nesnelere haline getirirler.

Yapıtlarının sahte olduğunu düşündükleri gerçek hayattan mümkün olduğunca uzak durarak sahicilik kazanmasını amaçlarlar. Bunu yaparken de Biçim’i (bozarak, montaj kullanıp organiklikten uzaklaşarak) ve sanat yaptıkları aracı (romanda dili, müzikte tonal sistemi, resimde figürü) sorunsallaştırır, kesinlikten yoksun, muğlak bir dünyayı

eşdeğer bir belirsizlik ve çokanlamlılıkla yeniden üretir; çoğu kez de biçim oluşturup bozma, yani sanat yapma uğraşının kendisini kurcalarlar. Özetle, modernizmin ayırıcı özelliklerinden birisi bilinçli (self-reflexive) biçimciliğidir (Bkz. Lash, 1985). Sanatta modernizin, aslında modernite denen ve aydınlanma düşüncesi ile başlatılan dönem ile pek uyuşmadığı fark edilebilir. Nitekim belirli bir estetik anlayışı olarak modernizm gerçekten, modernitenin tüm dönemi için değil, oldukça yakın bir dönemi için geçerli gözükmektedir.

Modern sanat, sanat yapıtlarının içi boş bir şekilde, ayna gibi yansıtılmasından yana değildir. Bu durum, sanatçının yaratıcılığını engeller, bu nedenle yapılması gereken, yerleşik anlayış ve formları zorlayarak, kendi subjektif ve özgün olan yorumlarını katarak bir sanat eseri ortaya çıkarmaktır. Modernist sanatta özgünlük ve farklılık önemlidir. Bu doğrultuda sanatçı, tüm yaratıcı kapasitesini kendinden öncekilerden farklı ve özgün bir yapıt ortaya koymak için kullanmak zorundadır. Modern sanat seçkinci bir anlayışa dayanmaktadır ve modern sanat eserinin karmaşık bir biçimi vardır, bu nedenle algılanması zordur. Modern sanat yapıtı, yaratıcısının yaratım sürecinde oluşturduğu yoğun bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkar, bu nedenle modern sanatı tüketen kişinin de eseri tam olarak algılayıp kavrayabilmesi için ortaya bir çaba koyması gerekir. Ancak bu çabayı ortaya koyabilmek için de, konu üzerinde belli bir bilgisinin olması, yeterli bir eğitim sürecinden geçmiş olması gereklidir. Modern sanat bu nedenle görece daha küçük topluluklara yöneliktir ve seçkincidir. Yüksek-alçak sanat ya da yüksek-alçak kültür ayrımı söz konusu olduğunda modern sanat, bu özellikleriyle yüksek sanat ya da kültür olarak değerlendirilir. Postmodern sanatçılar, modern sanatın bu seçkinciliğine şiddetle karşı çıkarlar. Onlara göre sanatsal estetik, popülist bir çerçeveye oturtulmalıdır. Sanat eserinin estetik değeri ile kitlelerin beğenisi arasında bir paralellik, doğrusal bir orantı bulunmaktadır. Postmodern toplumda yaşam kitleleşmiş olduğuna göre, sanat eserinin değerini de kitlelerin beğenisi belirler. Postmodernizm, yukarıda değinildiği gibi son kertede yüksek-alçak kültür ayrımına karşıdır. Yüksek-alçak kültür ayrımına gidildiğinde modern sanat anlayışı ve modernist kültür yüceltilerek yüksek kültüre, kitle kültürü ise pejoratif bir anlam yüklenerek alçak kültüre karşılık gelir (Şaylan, 2002, 95).

### 3.2 Frankfurt Okulu ve T. Adorno Bağlamında Modernizm ve Modernist Sanat

Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno ve Horkheimer'in, Antik Yunan'ın modernite anlayışından çok farklı bir akıl ve rasyonalite anlayışları vardır. Adorno ve Horkheimer'in 'araçsal akıl' eleştirisi, aslında akla Antik Yunan'da yüklenmiş olan işlevlerin yerini başka türlü işlevlere bırakması, aklın ciddi şekilde yeniden tanımlanması, ona yeni bir karakter getirilmesinin eleştirisidir. Descartes'la başlayıp Kant'la devam eden ve pozitivismi de içine alan bir felsefi toplum bilim eleştirisi getirmeleri, bunu yaparken de arka plan olarak Antik Yunan akıl anlayışını -zaman zaman örtük de olsa - kullanmaları felsefeye çok önemli bir katkı oluşturuyor.

Eski Yunan'daki akıl anlayışını iki yönlü ele almak gerekir. Biri Sokrates öncesi felsefede, içerisinde Dionysosça olanla Apollonca olanın birlikte yer aldığı anlayış, diğeri de daha sonra ortaya çıkan entelektüalizm. Frankfurt Okulu, Sokrates öncesi akıl anlayışını kendisine temel alır. Aydınlanma eleştirisinde, Horkheimer ile Adorno'nun yaptığı eleştiri, aydınlanmayı tümünden reddetmez. Onlar, aydınlanmanın bir yönüyle 'ilerlemeci', bir yönüyle 'insanları küçültmesi ve yönetilebilir duruma getirmesi' tarzındaki 'ikili karakterinden söz eder. Aydınlanmanın pozitivismine dönüşmesi, mevcut durumun mitleştirilmesi, sonunda akıl düşmanlığını doğurdu.

'Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır'(Bkz. Kant, 1984). Aydınlanma totaliterdir. İlerlemeci olan başlıca olumlu yönüyleyse aydınlanma, halka söylenmiş olan yalanların ifşa edilmesidir: Aydınlanma, başlangıçtan bu yana gizleri kaldırmak, insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür; mitleri parçalayacak, ham hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecektir ancak sonunda kendisi de bir mit olur: Aydınlanma miti, her mitte olduğu gibi hem karanlık, hem aydınlatıcıdır (Bkz. Soykan, Dellaloğlu, Keskin, 2003).

Modernizme göre, geçmişin korunması değil, geçmişte beslenen umutların gerçekleştirilmesi gerekir. Modernizm, modernlik ve aydınlanmayı, özellikle de aklın



her şeye egemen olmasıyla pozitivismeye varılmasını eleştirir. Adorno ve Frankfurt Okulu'nun, çağdaş düşünceye yaptıkları en önemli katkı akıl eleştirisidir (Bkz. Adorno, 1995). Adorno, aklın özellikle negatif yönünü ya da kişinin, öznenin, toplumsal alanla ilişkisinde özgürleşmeyi değil hep iktidarı, denetimi, kontrolü ima eden yönünü öne çıkarır.

Adorno ile birlikte, çağdaş toplum ya da onun deyimiyle ileri kapitalizm, geç kapitalizm ya da idare edilen toplum, daha az iktisadi, daha çok kültürel bir toplum olmaya başlar. Dolayısıyla egemenlik ya da iktidar, emek-sermaye ilişkisi üzerinden ya da iktisadi ilişkiler üzerinden değil daha çok kültürel alandaki ilişkiler üzerinden okunabilir hale gelir (Bkz. Adorno). Modern dönemde akıl, Adorno ve sonrasında Foucault ve post yapısalcı düşünce için, öznenin toplumsal olanı dönüştürmesinin değil, daha çok toplumsal olanın özneyi inşasının aracıdır, yani akıl özgürleşmenin değil denetimin uşağıdır artık.

Karl Marx da aydınlanmayı onaylayan bir filozof değildir: Aydınlanma, tarihsel-toplumsal gerçeklikten hareket edecek yerde, idelerden, fikirlerden hareket etmiş, sonunda Descartes ve 17. yüzyıl metafiziğinin 19. yüzyılda daha güçlü bir şekilde Alman idealizmi olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur ve Marx'a göre aydınlanma, metafiziğin restorasyonudur. Fakat Marx'ın aydınlanmaya karşı tutumu ile Frankfurt Okulu'nun, Adorno ve Horkheimer'in karşı tutumunda temel farklılıklar vardır. Marx'ın karşı tutumunda asıl olan şeyi, toplumsal gerçeklikten, realiteden hareket edilmemiş olmasını Horkheimer ve Adorno'nun aydınlanma ve modernlik eleştirisinde göremeyiz (Bkz. Soykan, Dellaloğlu, Keskin, 2003).

Adorno 'kültür endüstrisi' deyimini, kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını kullanmamak için kullanır. Çünkü, popüler kültür ve kitle kültürü terimlerinde özgün bir halktan, özne olarak insanlardan söz edilir ve popüler olan, halka ait olan, halk kültürüdür. Kitle kültürünün oluşmasında kitlenin bir rolü olduğu düşünülür. Oysa 20. yüzyılda kültür bir endüstridir. Artık halk, kültür üretmez, üretemez ve ancak kültüre tabi olur; kültürün öznesi değil, nesnesi olunur, kültür endüstrisi, kültürel üretimi tek formüle indirger. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno'nun Marksizme getirdiği en önemli yeni yorumlardan biri, Marksizmin altyapı üstyapı ayrımı ve altyapının üstyapıyı adeta mekanik bir tarzda belirlemesi konusundadır: Adorno, mekanik Marksizm

diyebileceğimiz bu altyapı üstyapı durumunu benimsemez; biri altyapıya diğeri üstyapıya ait ‘endüstri’ ile ‘kültür’ün, bu iki kavramın ‘Kültür Endüstrisi’ diye bir arada kullanılmasını da mümkün kılar ve bu olumlanmaz. Adorno'nun mekanik Marksizm denilen bu belirlemeye karşı çıkması, sanatı, kültürü yaratan bireyi öne çıkarmak istemesini doğurur ancak endüstriyel anlamda kültürü değil çünkü onu meydana getiren birey değil, endüstridir. Umutsuz ve batmaya yüz tutmuş bir toplumda bir ışık üretebilecek tek şey kültürü, sanatı yaratacak olan bireydir (Bkz. Adorno, 2003).

Adorno ve erken dönem Frankfurt Okulu düşünürleri, insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini söylemeyi ısrarla reddeder ve sadece negatif -değilleyici ya da olumsuzlayıcı- bir tutum sergilerler ve olumlayıcı eleştiriye şiddetle karşı çıkarlar ve neredeyse anti-ütopya anlayışına yaklaşırlar. Frankfurt Okulu, içkin ve aşkın ütopya ayrımını ele alır ve bir toplumsal kurumu eleştirmek ve içkin eleştiri yapabilmek için, önce tarihsel-toplumsal bir araştırma yoluyla bir kurumun topluma vaat ettiği iyi yaşam anlayışı belirlenip, ortaya çıkartılarak tanımlanması gerekir, bunlar yapılmaksızın getirilen tüm eleştiriler aşkın eleştiridir. Adorno, dünyayı radikal anlamda kötü bir yer olarak görür, kötülük dünyanın özündedir. Savaşlar, Holocaust yani Yahudi soykırımı, kapitalizm, kapitalist üretim tarzına, sanayileşme ve kentleşmeye bağlı sorunlar, bu olumsuzlamanın altında yatan sebeplerdendir.

Oysa kültür endüstrisinin de en önemli işlevi insanları dünyayla barışık tutmak ve bu dünyayı olumlamalarını sağlamaktır. Kültür Endüstrisinin getirdiği o geçici keyif anları, insanların gerçek yaşam koşullarını düşünmelerini ve bunu değiştirmek için bir şey yapmalarını engeller.

Adorno'nun II. Viyana Okulu ve bestecileriyle ile çok yakın ilişkileri vardır ve estetik kuramı ya da sanat eleştirisinde bu ilişkilerin çok önemli bir yansıması görülüyor. Adorno'ya göre bu dünyanın sanat tarafından da dile getirilmesi gereken bir hakikati vardır ve sanat, dünya kötü bir yer olduğu hakikatini dillendirmelidir. Ama sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile değil formuyla söylemelidir çünkü içeriği ile söylediği zaman sanatın politik propagandaya dönüşme riski vardır. Sanat yapıtı bu eleştiriye, rahatsız edici olarak yapmalıdır. Bu açıdan modernist sanat, Adorno açısından muhalif bir sanattır. Muhalif bir sanat olarak modernist sanatını olumsuzlayıcı, değilleyici ve rahatsız hissettiren işlevi söz konusudur.

Adorno, genellikle Marksist bir estetik görüş olan yansıtmacılığa, mimetizme karşıdır. Adorno, ‘doğru sanat, kendisiyle toplum arasında uygunluk bulunan, dolayısıyla toplumu en iyi yansıtan sanattır’ önermesine, bu yansıtmacı kurama karşıdır. Adorno'ya göre, sanat toplumu kendi içinde, ama kendi tarzında absorbe ederek bulundurur. O, toplumla ilişkisini böyle kurar, toplumu yansıtarak ya da onun sözcüsü olarak değil. Yansıtma ilke olmaktan çıkınca onun yerini yeni bir ilke alıyor: hakikilik, halislik. Bir sanat eseri ya halis bir eserdir ya da hiçbir şeydir. Halislik kendine özgülük, kendilik demektir. Sanat yapıtının hakikat içeriği, filolojik değil, fakat felsefi bir yorumlama ve eleştirisi ile ortaya çıkarılır (Bkz. Soykan, Dellaloğlu, Keskin, 2003).

Adorno sanatı, ‘topluma karşı, toplumsal antitez’ olarak görür. Sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder, uzlaşmaz fakat eleştirir. Adorno Derrida'nın deconstruction (yapı-bozum) kavramını önceler. Gerekçesi de Derrida'nınkiyle aşağı yukarı aynıdır, Adorno'nun dili bozmasının nedeni mevcut idilin, onu oluşturan iktidarı onaylayıcı bir tarzda meydana gelmiş olması ve dlin zamanla içeriksizleşmesidir. Bu bağlamda absürd sanatı olumlar ve absürdün bu dünyayı bozmak ve yenisini oluşturmak için araç olduğunu düşünür: ‘Absürd bu dünyanın düzenini bozmak, tahrib etmek için biricik sanatsal, upuygun biçimdir.’ (Bkz. Adorno, 1997) Bu bağlamda Beckett ve 20. yüzyılın önemli estetik kuramcılarında G. Lukacs'ın, Kafka'nın yazdıkları için ‘hastalıklı bir ruhun halüsinasyonları’ dediği Kafka'yı olumlar.

Adorno için sanat yapıtının formu ne kadar toplumsal gerçeklikten farklıysa o kadar politiktir. Örneğin Picasso'nun yapıtlarındaki formların doğanın ve toplumun formlarından farklı oluşu ve bu konudaki modernist ısrarın arkasında yatan budur. Dolayısıyla bu açıdan Marksist estetikçilerin modern sanata yönelttikleri apolitiklik eleştirisi de çok insafsızdır. Adorno bunu kesinlikle kabul etmez, yani modern estetik kesinlikle politiktir. Dolayısıyla bir sanat yapıtının politikliği temasıyla ilgili bir sorun değildir, tamamen biçimiyle ilgilidir (Bkz. Soykan, Dellaloğlu, Keskin, 2003).

Ciddi ve estetik anlamda başarılı müzik, yenilikçi ve ileridir. Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'ndeki yaklaşımı bu noktaya kadar genelleştirilmiş bir Hegelciliğin yakın takipçisidir (Bkz. Guess, 2003). Adorno tarihsel-estetik bağlamda yeni teknikler üreten ‘ilerici’ müziği, politik bağlamda ‘ilerici’ müzikle özdeşleştirir. İlerici ve

yenilikçi olmayan müzik, estetik anlamda olduğu gibi politik anlamda da gericedir. Örneğin Schönberg ve ekolü, II. Viyana Okulu, 'ilerici', gerçek 'yeni' müziğin temsilcileri olarak gösterilirken, Stravinsky ise 'neo-klasisizm'in temsilcisi ve gerici olarak gösterilir. Schönberg ile Stravinsky arasında hiçbir uzlaşma mümkün olamaz ve ortak bir hiçbir nokta bulunamaz. (Bkz. Adorno, 2003).

On iki ton tekniği ve müziği, müzikte modernizmin öncüsüdür. Dizisel düşünce, müziğin tüm konvansiyonel niteliklerinin ve tarihsel birikiminin bir anlamda alaşağı edilmesidir. Öte yandan on iki ton müziği bütünüyle konvansiyonel referansları reddetmez, parçalanacak hedef olarak kendine ton olgusunu seçer ve öncelikle onunla uğraşır. Diğer konvansiyonel müzik olgularından kimilerinden faydalanır, bu bağlamda en kuvvetli referansı ve teknik temeli eski kontrapunt teknikleri, yani 18. yüzyıl ve öncesinin polifonik müziğidir. Bu açıdan bakılınca, avant-garde bir nitelik taşımakla beraber bu müzik yazma tekniği bütünlüklü bir reddetme ve görmezden gelme niteliği üzerine kurulmamıştır, temel özü, reddetmekten ziyade bir tür hesaplaşmadır, bu anlamda da kuşkusuz tarihseldir (Bkz. Dündar, 2004).

Adorno, Schönberg'in atonaliteden 'sadece birbiriyle ilişkili on iki ses' ile beste yapma yöntemine doğru gelişimini, aydınlanmanın diyalektiğinin bir uğrağı olarak yorumlar. Müzikal malzeme olarak tonalite on dokuzuncu yüzyılın sonunda bir nevi (ikinci) doğaya dönüşmüştür. Atonaliteye geçiş ise müzikal öznenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü 'zorunlu' bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses yöntemine yerini bırakmıştır. On iki ses müziğinde 'malzeme' (yani ikinci 'doğa'), kısa bir serbest atonalite sürecinin ardından bir kez daha özne üzerinde egemen olmuştur. Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkûmdur. On iki ses tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır (Adorno, 2003). Tonalitedeki tek ton iktidarını reddeder ve atonal ve sonrasında serial müziğin, tek tonun hiyerarşisini ortadan kaldırmada önemli bir oynadığını düşünür.

Bu noktada modernizmin çerçevesi içinde bulunan avangard kavramını ayrı bir yere koymak gereklidir. Çünkü avangard kural yaratma eğiliminde değilken genel bir çerçeve olan modernizm avangardın getirdiği ve yaratma ortamına kattığı yeni gereçleri

kullanım kurallarını belirler. Gelenekten, birikimden, kısacası kültürel depodan ötede, ‘yenilikçi olmazdan önceki yepyeni olma hali, diye de tanımlanabilir belki.’ (Bkz. Batur, 1995). Modernizm de yenilikçi olma taraftarıdır ancak başladığı noktadan kurallara varma eğilimindedir ancak bu kurallara gitme durumu, bir tür Klasisizm’e varma anlamında değildir, daha ötede, yeni bir çağın yeni estetiğinin kuramsallaşma evrelerinde bir sistematik olmak dışında bir ülküsü yoktur. Avangard ve modernist olma durumunda belirebilen ardışıklık Schönberg, Berg ve Webern’in atonal dönemlerindeki biraz da el yordamıyla ton olgusunu belirsizleştirme çabasıyla besteledikleri eserlerde ortaya koydukları yeni bulguları daha sonra kurallaştırma gereğini duymaları ve on iki ton tekniğini buldukları yeni ve sınırsız bir ses ortamını dizginlemek bir düzene yerleştirmek amacıyla sabitlemelerinde görülebilir (Bkz. Dündar, 2004).

Adorno geleneksel sanat eserinin ‘olumlayıcı’ olduğunu söyler ve Adorno'nun iddiasına göre ‘olumlayıcı’ sanat artık ‘yanlış’tır, çünkü dünyamız temelde düzen içinde değil, aksine kökten kötüdür. Bu nedenle ‘yeni’ müzik, neredeyse olanaksız olan, tutarlı eserler yaratma talebini karşılar ki bu tutarlılık da en iyi çağdaş müzisyenlerin çok gelişmiş estetik duyarlılıklarını tatmin ederken, eserin estetik niteliklerinin mevcut dünyanın bir olumlaması olduğu yolunda yorumlara ya da duygulanımlara yol açacak herhangi bir araç ya da formun kullanımından kaçınır (Bkz. Guess, 2003). ‘Yeni’ ve hakiki sanatın olumlayıcı olmaması zorunluluğu, yeni sanatı, geleneksel olumlamacı sanata göre, eser saymaz: ‘Günümüzde gerçekten dikkate değer olan eserler, artık eser bile sayılamayanlardır’ (Bkz. Adorno, 2003).

#### 4. 20. YÜZYIL MODERNİZMİNİN, MÜZİK VE OPERA BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Modernizm, yapı kurum ve yeniliği kutsamasının yanı sıra, dünyanın gidişatından duyulan umutsuzluğu ve buhranı yansımasıyla paradoksal bir tutum içerisindedir. Modernizm üst başlığı altında bulunan akımlar, ortak bir modernizm idealini paylaşmakla beraber, özellikle sanatsal üretim biçimleri ve tavırlarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Ancak bu akımların, müzikten ziyade, plastik sanatlar ve edebiyat merkezli geliştiklerinden, müzikte bu akımların karşılıklarını bulmak ya da besteci ve yapıtlarını bu akımlar çerçevesinde sınıflandırmak, diğer sanat disiplinlerinde olduğu kadar kolay ve uygun olmayabilir. Başlangıcından itibaren ‘soyutlama’ya yönelik bir sanat disiplini olan müziğin, özellikle de çalgısal formların, sahne performansı dışında ekstra müzikal fazla unsur barındırmadıklarından, bu akımlara dâhil edilmeleri zorlaşır. Müzikal dönemleri belirlemede, elbette bazı stilistik özellikler belirleyicidir ve bu özellikler performans pratiklerine yansır. Ancak bu durumda bile, bestecinin kendi içinde göstermiş olduğu dönüşüm neticesinde, bestecilik dili birçok farklı döneme bölünebilir.

Modernizm müzikte, müziğin kendi özel teknik koşullarından ötürü, diğer sanat akımlarından biraz daha sonra yaşanmaya ve anlaşılmaya başlanmıştır. Müzikte yeni bir armonik dil yaratmak demek mutlak surette önce geleneksel müzikteki eski armonik dillerle teorik bir hesaplaşmaya girmek demektir ve bunun zorunlu kılacağı teknik araştırma ve çalışma zorlu ve zaman alan aşamalı bir süreçtir. Bir ressam yeni bir soyutlama dizgesi oluşturmaya niyetlendiğinde teknik anlamda Rafaello’ya kadar gitmek zorunda olmayabilir. Oysa örneğin Webern on iki ton yapıtlarında özel “palindrom”larını 16. yüzyıl bestecilerine bakmadan yapamazdı. İşte müzikteki modernizmin bu anlamda zorunlu bir tarihsel bağlama dayanma durumu vardır, bu göz ardı edilemeyecek olgu, müzikteki modernizmle diğer sanatlardaki modernizmden bahsederken, paralellik ve ayırım noktaları üzerine düşünürken çok titiz davranma gerekliliğini getirir (Bkz. Dündar, 2004).

20. yüzyıl gibi, akımların ve özellikle sanatsal yeniliklerin on yıl gibi kısa sürelerle değiştiği bir dönemde, 20. yüzyıl bestecisi, diğer sanatçılar gibi, bestecilik hayatı boyunca birden fazla akıma dâhil olacak üretim çeşitliliği sunabilir. Fakat müzikte, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi bu akımlarla anılan ‘okul’lar, bu yönde bir örgütlenme ve arkasında tüm grubun durduğu bir manifesto yoktur. Müzikte sanatçılar bireysel duruşlarıyla, usta-çırak ilişkisinin imkânları dâhilinde bir birliktelik sürdürürler. 20. yüzyılla birlikte İkinci Viyana Okulu gibi bir ‘okul’dan söz edilebilirse de, bu okul, tamamen teorik ‘yeni’ bilgi ve yöntem üzerinde durmakta, hatta bu okulun temsilcileri, örneğin Arnold Schoenberg, ressam Kandinsky ile olan kişisel münasebetinin de etkisiyle, ekspresyonizm akımına dâhil edilmektedir. Bu dâhil edilme, Schoenberg ya da diğer İkinci Viyana Okulu bestecilerinden Abla Berg ya da Webern gibi, bestecilerin genel müzikal dillerinden çok, bir ya da bir kaç unsur üzerinde yoğunlaşılması neticesinde gerçekleşmiştir. Bir ressam ya da heykeltıraş, söz konusu akımlardan birinin biçimsel ve ideolojik duruşu doğrultusunda üretimde bulunabilir. Oysa müzikte, bestecilerin üretimlerini bu sınıflandırmalara kendilerinin dâhil etmeyip, bu dâhil edilmenin, diğer sanat disiplinlerinden gelen sanatçı ve kuramcılar tarafından yapıldığı görülmektedir.

Empresyonizmin, natüralizmle olan yakın ilişkisi, modernizm üst başlığı altındaki diğer akımlarla arasında önemli bir uzaklık ve fark yaratır. Ancak natüralizmin gelenekle olan bağı ve sembolizme yakın teması, modernist çerçeveye dahil edilememesini sağlar. Müzikte empresyonizm, her ne kadar, teknik açıdan –form, armonik örgütlenme, doku, orkestrasyon gibi – modernist sayılabilecek yenilikler de barındırsa, manifesto eksikliği, yani, felsefi zemininin ekspresyonizm kadar radikal bir çıplaklıkla varolanı gösterir sağlamlıkta olmaması; ekspresyonizm, kübizm, dadaizm gibi modernizme dair akımlardan daha az modernist bulunmasını sağlar. Hangi ‘yeni’ teknikle yapılırsa yapılsın, empresyonist sanat, ele aldığı konu ve meselesi itibariyle 19. yüzyıl Romantik geleneğinin genişletilmiş şekli olarak da düşünülebilir.

Birçok sanat disiplininde sanat yapıtı ve sanatçının ait olduğu sanatsal akıma dair yaşanan sınıflandırma sorunu, müzikte bu denli yaşanmamıştır. Doğanın taklidi, yansıtılması ve zamana dair incelikli hesaplamalara dair geliştirilen bir yazı ile, müzikal ritmin, zamana dönüşmesi elbette müzik yazınında önemli yer tutar. Ravel’in *Su*

*Oyunlari* en fazla kimi betimleme öğeleri içeriyor olabilir, çünkü zamansaldır, bir an değil bir süreçtir, devamlılık içinde biçimseldir, üstelik tüm bu biçimler şöyle ya da böyle köklü müziksel referansların etkisindedir, yani biçimi doğa değil, müziğin kendi içsel koşulları belirler. Debussy'nin *Deniz*'inin, adı dışında gerçek anlamda doğayla ilişkilendirilebilecek bir yanı, öz itibariyle yoktur, eserin ismini, bölüm başlıklarını bilmeden dinleyen bir dinleyici, pek ala bu müziğin doğayla uzak yakın ilgisi olmayan bir şeyi anlattığını önerebilir. Debussy'nin armonik diline, izlenimci yakıştırılması yapılmasına neden olan teknik tutumu, öncelikle farklı armonileri ortak sesleri kullanmak yoluyla bağlıyor oluşu ve hemen ardından belli armonilere birden çok fonksiyonel anlam yükleyerek görsel yanılsamaları çağrıştıran bir değişken ortam elde etmesidir. Ancak bu tutum, Debussy'nin resim sanatından devşirdiği bir yaklaşım değildir, daha çok, kromatizme karşı bir yeni dil oluşturma sürecinde belirlediği neredeyse zorunlu bir seçenek, modalitedir ve kuşkusuz salt müzik-tekniksel referanslıdır (Bkz. Dündar).

Sanat kuramcıları, müzikte empresyonizm, ekspresyonizm ya da kübizm gibi akımların etkilerini gösterme ve belirtme maksadıyla, resmin parçalanmış ya da yadsınan gerçeği olan nesnenin yerine, ton kavramını yerleştirir ve işlevsizleştirirler. Schoenberg'in üretiminin ikinci dönemi (Bkz. Dündar), yani 'atonal dönem'i olarak ayrıştırılan aşağı yukarı 1908-1924 yılları arasındaki süreç, ekspresyonizmin tarihiyle neredeyse eş zamanlıdır. Yine doğallıkla, her farklı yapıtın kendine özel bir dizgeye oturması anlamına gelen bu atonalite, ancak ölçü ölçü savaşarak yazılabilecek, teknik zorluğunun yanında, bestecinin sıklıkla yaptığı işe inancını yitirip yabancılaşabileceği bir malzeme, olasılık bolluğu sunuyordu.

Tuval üzerinde sergilenen resim, tasarım ve yaratım sürecine dair herhangi bir veri sunmaz, yapıtın sergilenme anı, sanatçı tarafından 'yapıt kapatıldıktan' sonra başlar. Dolayısıyla resim, zamansallık ve performans öğesini barındırmayan bir disiplindir. İzleyici, yapıtın ne tasarım ve oluşum aşamasına, ne de sergilenmesi sırasında bir zamansal sunuma şahit olur. Oysa müzikte, yapıtın hem oluşum hem de hayata geçme anı olan performans anına dair birçok veri sunulur. Bu, bir başka deyişle şu anlama gelir (Bkz. Dündar): bir müzik yapıtı, oluşum sürecini de –bir sınırlılık içinde olmakla beraber- içerir, gösterir: Bunun en basit örneği, *çeşitleme* türlerinde gözüktür, belli bir malzeme-tema vardır ve kuşkusuz, ilkseldir; bu malzeme, aşama aşama, farklı



biçimlerde ve olasılıklarla değerlendirilir, dinleyicinin beklentisi, her çeşitlemede karşılaştığı yenilikleri izlemek, kestirmeye çalışmaktır aslında.

Peki, acaba, tonun yadsınması diye tanımladığımız müziksel olgu, gerçekten nesnesiz bir resmin yansıttığı anlamla birebir örtüşüyor mu? Soyut, yani özellikle Kandinski'nin ürettiği anlamıyla ve değeriyle, müzikte karşılık bulabiliyor mu? Daha önemlisi ve aslında eksende yer alan sorunsal olarak, farklı boyutlarda var edilen biçimlerin eş biçimlenmesi gerçekten mümkün müydü? Tonun yadsınması diye tanımladığımız müziksel olgu, gerçekten nesnesiz bir resmin yansıttığı anlamla birebir örtüşüyor mu? (Bkz. Dündar) Müziğin 'nesne'sini ton olarak belirlemek, müzikteki zamansallık, yani aşamalılık olgusuna zıt düşer; 'müziğin nesne'si; asla sabit olamayan, oluşun niteliğine ilişkin bir değişken değer olabilir en çok. Sözü edilen 'nesne', zaman üzerinde, resimdeki 'görünenden' tamamen farklı olabilir, herhangi bir yapıtta tonun kendisi olarak düşünülecek bir nesne, neden bir başka yapıtta, tonun 'işaret ettiği bir sürecin ya da diyelim bir biçimsel iç öge, bir kesit olarak değerlendirilmesin? Müzikte yadsınan ya da düpedüz merkeze yerleşmiş bir 'nesne', çoğunlukla anlamlandırma yöntemine izafidir.

Dolayısıyla, bir ekspresyonizmin çerçevesi, sanatlar arasında ancak söylem boyutuyla bir birliktelik oluşturmaktadır. Öne sürülen disiplinler arası estetik yaklaşımları aynı kavramlarla değerlendirmek yersiz yakıştırmalardan ve daha çok 'indirgemelerden' ibaret kalıyor. Aynı çağın sanatçıları, aynı dünyanın karşısındaydılar, elbette bu aynı dünya, sanatçıların içlerinde ortak tepkiler yaratacaktı. Bu ortak tepkiyi anlamak için, disiplinler arası zeminde, estetik özelliklere inen 'izm'lerden ziyade, daha genel olanlara, örneğin sözünü ettiğimiz çağın üretimini ele alırken, içeriği daha çok bir ruh halini, tarihsel bağlamıyla beraber işaretleyen, 'modernizm' kavramının içeriğinde ve çevresinde kalarak hareket etmek daha doğru gözükmektedir. (Bkz. Dündar) Bu açıdan, 'Ausdrücksmusik' konseptini ya da günümüzde çok belirsizce uygulanan ekspresyonist müziği eleştirmek gerekir. Belli bir müziğin psikolojik olup olmadığına, bir şeyler ifade edip etmediğine bakılarak karar verilmez. ... ekspresyonist değil denilebilecek çok az müzik vardır. (Adorno, 2002, 619)

Çalışmada incelenen operaların, bu akımlardan bazılarıyla - ekspresyonizm başta olmak üzere- ilişkilendirilebiliyor oluşlarının nedeni ise, müzikal yaklaşımlarından ziyade, operanın bir *gesamtkunstwerk* yani bütüncül bir sanat yapısı olup, müzikle birlikte diğer sanat disiplinlerini de barındırıyor olmasıdır. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gelişen ve müzikal dili, belirgin anlamda değiştiren ve dönüştüren ‘yeni’likler, müzikte modernizm ya da modern müzik büyük başlığı altında değerlendirilmektedirler. Bu yapılırken, operanın müziğinin, modern müziğin hangi argümanlarından faydalandığı ya da hangilerine denk düştüğü teorik olarak açıklanmakta ve bunun yanında, söz konusu 20. yüzyıl sanat akımlarından bazılarında dâhil edilmişlerse, bu da belirtilmektedir. İster ekspresyonist ister ekspresyonist olarak adlandırılınsın, bu özelliklerin tümü modernizm çerçevesi içinde, modernist estetik bağlamında ele alınmaktadır. Ancak bu belirtmeler, müzikçilerden ziyade diğer disiplinlere mensup olanlar için yapılmaktadır ve müzik dilinden ziyade edebiyat dili merkezlidir.

#### 4.1 Ekspresyonizm, Müzik ve Opera İlişkisi

20. yüzyıl modernizminin etkisiyle, sanatların, -hepsi olmasa bile en azından önemli bir parçasının- soyutlamaya doğru kayması dikkat çekicidir ve bir ekspresyonist olan Kandinsky (1866–1944), aslında ‘yeni soyut resim alanına girme riskini alan’ ilk kişidir. (Bkz. Röthel, 1961)

Kandinsky 1922’den 1933’e kadar, Bauhaus elemanlarından olup 20. yüzyılın ilk yıllarındaki Yeni’nin pek çok biçimde ve sanat disiplinlerinde üreme-zemini işlevi gören kuruma katılması için Schoenberg’e baskı yapmış ancak antisemitizm imalarına karşı çok duyarlı olan Schoenberg, bu teklifi reddetmiştir (Mitchell, 1993, 135). Ancak ikilinin sıkı dostlukları ve yazışmaları, sanat tarihi bakımından büyük önem taşır.

Ekspresyonist ressamların Blaue Reiter ve Die Brücke olmak üzere iki temel gruba ayrılmışlardır: Blaue Reiter sanatçıları Kandinsky’nin spekülâtif çabaları ve Franz Marc’ın dini etosları aracılığıyla diğer gruba yabancı olan kesin bir tinsel özellik kazanmıştır; Die Brücke taraftarları sosyal kötümserlik tavrına sahiptirler, konuşmamış, resmetmişlerdir; eserleri bir çılgılık gibidir fakat Blaue Reiter üyeleri akıldan yola

çıkılmış, analiz etmiş ve felsefe yapmışlardır: Modern müzik, tiyatro ve edebiyattaki gelişmelerle olduğu kadar dini sorularla da bir o kadar ilgilenmişlerdir (Bkz. Röthel, 1960). Oldukça önemli başka bir fark şudur: Die Brücke grubu üyelerinin genellikle tavırlarında sert bir şekilde natüralist, ve tonda kasvetli olmasına rağmen, Blaue Reiter sanatçıları ruhen neşeli, aynı zamanda stil açısından temsili değildir (örn: Kandinsky ve Klee). ‘Soyuta giden yola’ Die Brücke değil çoğunlukla Blaue Reiter grubu sanatçıları düşmüşlerdir (Mitchell, 1993, 134-50). Daha sonraki yıllarda Kandinsky’nin, Schoenberg’in Blaue Reiter düşüncesine verdiği istekli desteği hatırlaması hiç de şaşırtıcı değildir: ‘Kandinsky’nin estetikleri (bütün sanatları saran toplam estetikler), bu (müzikal) analoginin doğruluğunun yanında durur yada ondan ayrı düşer ve Blaue Reiter’in ilk günlerinden beri Arnold Schoenberg gibi bestecilerle yapılan tartışmalara dayanmıştır.’

Blaue Reiter grubu ‘akıl yerine kalbe ve sezgilere duyduğu temel güvenden bahseder ve özellikle Kandinsky ve Klee’ninki olmak üzere bu sanatçıların spontaneliği, soyut Sürrealistleri etkileyen bir çeşit otomatik baskıya, bilinçaltı motivasyonuna, güvenmeye bağlı görünür (Mitchell, 1993, 140).

Kandinsky’nin resme ve yeni tarzının gelişimine yaklaşımında Schoenberg’in aynı yıllardaki müzikal gelişimiyle yakın bir paralellik bulabilir. Schoenberg’in atonal döneminin, serial dönemi müziğinden daha soyuttur ve söz konusu serial dönemde bu metod, soyutlamaya karşı olumlu bir siper görevi üstlenmiştir ve gelişiminde farklı ve sonraki bir aşamayı temsil eder, fakat ekspresyonist unsurlar hala barındırır. Fakat Schoenberg’in ‘serbest’, tonal olmayan bir tarzın potansiyellerinden tatmin olmaz; Schoenberg’in tonal olmayan, serializm öncesi dönemini karakterde Ekspresyonist olarak düşünmek ve tanımlamak çok doğru olacaktır.

Empresyonist yaklaşım ‘elle tutulabilir olanın bir tanımı’, ekspresyonist ise ‘bir ruh halinin grafik temsilidir’ fakat bu durum müzikte belirsizleşir. Bu noktada, ekspresyonist müziğin başat unsurlarından olan yoğunluk ve volüm belirleyici olabilir. Empresyonizmin Schoenberg’in *Style and Idea*’sında işaret ettiği gibi ortaya koyduğu tonal tutarsızlık açısından, ekspresyonizmi mümkün kılmaya yardımcı olduğu ve ekspresyonizmin karakteristik bir özelliği olan ‘uyumsuzluğun özgür bırakılmasını’ kolaylaştırdığı da unutmamalıdır.

Empresyonizmde, sık sık askıda bırakılmasına ya da yetersiz olmasına karşın tonalite genellikle, nadiren yadsınır. Diğer taraftan müzikteki ekspresyonizm ve empresyonizm arasında yapılabilecek *kesin* bir tonal olan-olmayan ayrımı yoktur. En azından Ekspresyonizmin dokunduğu pek çok besteci (örneğin; Strauss, Prokofiev, Shostakovich, Bartok) temelde tarz olarak tonaldır: Schoenberg'in tutarlı bir biçimde tonal olmayan ekspresyonizmi, biçimsel saflığın neredeyse tek örneğidir. Ekspresyonist manifestolar, olmayanlardan daha sık olarak, tonalitenin uç sınırlarını zorlayan bir müzikle sonuçlanmışlardır. Belki de bu açıdan, ruhen anti-empresyonist olan ekspresyonizm ata akımının tam karşısında durur. Fransız Empresyonizmi ile Alman Ekspresyonizmi arasındaki farkların karşılaştırılması -mantıklı, analitik Fransa ve sezgisel, kendi düşünce ve duygularını inceleyen Almanya- ve 20. yüzyıl gelişmelerinin açılmasında Wagner'in oynadığı çoklu rol göze çarpar.

Empresyonist müzikte, disonans içinde olmakla beraber (Debussy'nin *Pelleas et Melisande*'sindeki gibi) şeffaf dokuların yumuşattığı armonik bir buluş bulunur; oysa ekspresyonizmde ağır, yoğun dokular, genellikle yüksek dinamikler ve dinamik alandaki aşırı zıtlıklar vardır.

Erken yirminci yüzyıl modernizminin diğer görünümleri de köklerini ilkel olanda ararken, ekspresyonizm malzemelerini ele almak için teknik ya da mantıklı süreçler yerine psikolojik dürtülere güveniyle tektir (Crawford, 1993, 80). Arnold Schoenberg, ekspresyonist sanat anlayışını, sanatın bir bilinçsizlik olduğunu ve kendini doğrudan anlatması gerektiğini savunur. Ekspresyonizm, gerçekleri gizleyen ve bireyselliği bastıran burjuva kültürüne karşıdır ve empresyonizm ve *art nova*'ya ve sanat- için-sanat ilkesine sahip bu tür manifestolara karşı çıkmışlardır. Yüzeysel taklitler daha derin olan anlamı araştırma ihtiyaçlarına cevap vermediğinden, gerçekçiliği ve doğacılığı da reddetmişlerdir.

Ekspresyonizmin tanımını, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce Almanya'da görsel ve edebi sanatlarda ortaya çıkan akımlarla açıklanmaktadır. Müzikte ekspresyonizm II. Viyana Okulu ekolü olan Schoenberg, Berg, Webern ile özdeşleştirilse de, ekspresyonist olduğu ileri sürülen söz konusu besteciler, kendilerini ekspresyonist olarak tanımlamazlar; modernist olduklarını savunur ve modernizm üst başlığını

kutsarlar. Ancak sanatsal üretimleri ve politik duruşları, özelde, modernizm çerçevesi içindeki akımlardan en çok ekspresyonizme yakınlık gösterdiğinden, sanat kuramcılarınca, böyle bir ilişki kurulmaktadır. Söz konusu besteciler ve ekspresyonizm akımının kronolojik olarak paralellik gösteriyor oluşu da bu ilişkilendirmenin yapılma sebeplerden bir diğeridir.

1913 yılına kadar *Blaue Reiter Almanac* ve Alman ekspresyonist oyun olan Reinhard Johannes Sorge'nin *Der Betler*'i basılmıştır; müzikte ekspresyonizmle anılan başlıca dönem yapıtları arasında, Schoenberg'in *Pierrot lunaire*'i ve *Erwartung*'u, Webern'in *Six Bagatelles, Op. 9, String Quartet*'i, Berg'in *Altenberg Lieder, Op.4*'ü, Stravinsky'nin *Petrushka* ve *Rite of Spring*'i, Bartok'un operası *Duke Bluebeard's Castle* ve *Allegro Barbaro*, Ives, *Concord Sonata*'sı ve Berg'in *Wozzeck*'i sayılmaktadır. Yabancılaşma, kaygı ve otoriteye ya da geleneğe karşı isyan ve ekspresyonizmi meydana getiren unsurlardandır.

Hızlı sanayileşme ve kentleşme, işçilerin ve zamanla ortaya çıkan sosyalizmin ağır baskısı ve de gittikçe hızlanan teknolojik gelişmelerle birlikte insan ruhu, duyguları ve hayal gücünün talepleri göz ardı edilmiş, maddeci değerler uğruna bastırılmıştır ve ekspresyonist sanatçılar temelde bu konulara odaklanırlar ve sosyalist idealizme sahiptirler. Bir bankadaki muhasebecilik işinden müzik hayatını devam ettirmek için istifa eden Schoenberg'in, çok az gelir getirmesine rağmen 1895-1900 yılları arasında Viyana yakınlarında işçilerin oluşturduğu müzik gruplarında şef olarak çalışmış olması; 1910'da Schoenberg, Webern ve Berg'in müdür yardımcısı olacağı Viyana'da bir halk konservatuvarı açmayı ayrıntılarıyla planlaması, Habsburg rejiminin 1918'deki çöküşünün ardından Avusturya Sosyalist Demokrat Partisi'nin Anton Webern'i Viyana yakınlarındaki Mödling'de kurulmuş amatör bir erkek müzik grubunun şefi olarak ataması ve Webern'in bu işi severek yapması nedeniyle, söz konusu besteciler, sosyalist idealizme yakın bulunarak, ideolojik açıdan da ekspresyonist bulunurlar.

On dokuzuncu yüzyıl bilimsel pozitivizmi ve materyalizmi, dini inançlara çok fazla zarar vermiştir; 1895 ile 1905 yılları arasında radyoaktivite ve atomun yapısıyla ilgili bir dizi keşif ve Einstein'ın özel izafiyet teorisi, evrenin varlığı hakkındaki Newton'dan beri güvenilen anlayışları geçersiz kılmıştır. Ekspresyonistler, psikanaliz sembol ve

yöntemlerini kullanmışlardır. II. Viyana Okulu bestecileri, sadece Freud'un teorilerini ve taraftarlarını bilmekle kalmamış aynı zamanda onlarla kişisel bağlar da kurmuşlardır.

Ekspresyonizm sık sık gizlice ya da açıkça cinsiyetler arasındaki ilişkilerin zorluklarını işler. Uzun süreli cinsel baskı, Freud'un psikanalizi, isteri hastası kadınların özgür ilişkisi ve rüyalarına uygulamasıyla 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren kadın psikolojisi ve cinselliği üzerine düşünölmeye ve bu konu sanat yapıtlarına dâhil edilmeye başlanmıştır. Frank Wedekind'in Lulu karakteri, dönemi için ahlaksızdır ve burjuva toplumuyla temel cinsiyet çelişkisini temsil eder. Schoenberg'in Erwartung'u, Berg'in Wozzeck'i gibi birçok opera, cinsiyete karşı yeni yaklaşımlar geliştirmeye önem vermişlerdir.

Ekspresyonizm alanındaki en eski sanat tarihçisi olan Wilhelm Worringer yeni çıkan "stil psikolojisi" için kuramsal bir teori geliştirmiştir. 1906'da şöyle yazmıştır: Tedirginlik ve korku zamanlarında insan, dış dünyanın başlıca korkularını ve sorunlu fenomenlerini kontrol etmek ve onların üstesinden gelmek için duygulandırıcı çarpıklıklara sonra da yaratıcı çabalarında soyutlamalara başvurur. Bu tip bir yaratma, aklın müdahalesi olmaksızın içgüdüsel ve temel bir gereklilik içerir ve insanın dıştaki karışıklıktan kalanı bulabilmesinin tek yoludur (Bkz. Worringer, 1953). Sanatın yeni dili, izleyicisini etkin katılım sağlayacak kadar sarsmalıdır çünkü sanatçı dünyanın bir aksinden ziyade bir harekete geçiricidir, böyle bir tinsel enerji boşalmasının abartılı mimiklere ve garip olanı çevreleyen doğal görüntülerin çarpıtılmasına yol açması mümkündür.

Ekspresyonizmde gelenekten etkilenen biçemsel ve yapısal özellikler bulunmasına rağmen belirlenmiş teknik veya tarz normları yoktur. Besteci eserlerinde bilincin köklerini aradığı ya da özel anlamlar işlediği için önceden var olanlarla birleştirdiği kendi öznel müzikal sembol dilini oluşturur. İşte bütün bu nedenlerden dolayı müzikteki ekspresyonizmi biçemsel açıdan tanımlamak zordur. Fakat pek çok eserde ortak olan bazı genel ve özel biçemsel özellikler de vardır. Müzikte 20. yüzyıl ekspresyonizminin dili, tonalitenin terk edilmesi ile bestecilerin 1920'lerde on iki ton sistemi gibi formülleri benimsemesi arasındadır. Örneğin, tonal armoni dilini gerilim ve sessizlik için kullanmak yerine, on iki ton sisteminde besteci, hiçbirinin önceliği olmayan kromatik ölçünün on iki perdesinden sabit bir yapıcı düzen –ya da sıra- oluşturur. Eğer

tonalite (nesnel olan) doğadaki overtone dizilerinin öne sürdüğü bir yasalar sistemi ve eğer on iki ton sistemi (soyut olan) bestecinin gerçek bir diktatörlüğünü sunarsa, anarşik (öznel) alan arasında ekspresyonist müziğin dilsel alanı vardır. Ne nesnel ne de soyut, bu müziği ifade edici gereklilik yönetir (Crawford, 1993, 80). Systemsiz bu alan içindeki bir olasılık, *atonalite* denilen ve Schoenberg, Berg ve Webern'in on iki ton sistemine giden yolda gelişimsel bir basamak olarak daha sonraları fark ettiği tonal işlevden tamamen kaçınılmasıdır. Diğer bir olasılık da Stravinsky'nin *bitonalite*'si ya da bir ikinci tonalitenin birinci üzerinde uygulamasıdır. Başka bir olasılık ise Ives'in doğanın ve insan olaylarının kayan akışını ya da doğanın gerçeklikleri üzerinde dönüp duran, sürekli yayılan tinsel varlığı ifade etmek için kullandığı *politonalite*'dir.

Ekspresyonizmde hümanizme karşı var olan bu eğilim, tartma, test etme, eşitleme, formüle dökme gibi mantıksal işlemleri reddetmiştir; onun yerine bireyin biçim (form) ve tutarlılık üzerine bilinçsiz ve sezgisel anlayışındaki bütünlüğe inanılmıştır, oysa yukarıda anılan tüm müzikal uygulamaları kapsayan modern ya da 'yeni' müzik, özellikle de iki ton ve sonrasında gelen total serializm, çok sıkı bir müzikal örgütlenmeyi koşutlar ve sanat yapıtına mutlak bir kapalılık sağlar. Ancak serializmdeki, ekspresyonizmin onaylamadığı bu önceden belirlenmişlik, sıkı örgütlenme ve kapalılıkla birlikte, radikal bir iktidar karşıtlığı, yani tonalitedeki ses hiyerarşisine baş kaldırı söz konusudur. Dolayısıyla ekspresyonizm, müzikli sahne yapıtlarında, operalarda, dekor, kostüm, ışık, karakterle, libretto gibi ekstra müzikal unsurlarda daha belirgin ve tutarlı biçimde gözlenebilirken, müzikte, diğer tüm akımlarda olduğu gibi, ekspresyonizm tanımlaması tartışmaya açık, muğlak bir kategorizasyondur. Bu nedenle 20. yüzyılda gelişen geleneksel tonal dile karşı alternatif olarak oluşturulan yeni yazın stilleri, ekspresyonizm ya da sembolizm gibi daha dar çerçevelerde değil, modernizm geniş başlığı altında değerlendirilebilirler.

Ekspresyonist ya da modern müzikte, tonalitenin geleneksel armonik yapılanmanın terk edildiği müzikler, parçalı yapılarından da kaynaklanan sebeplerden ötürü, gelişimi zor ve bu nedenle kısa yapıtlardır. Bu atematik yapı ve müzikal tekrarsızlık, uzun müzikal anlatımları imkânsızlaştırır (Webern, 1963, 55). Bu kısa soluklu yapıtların felsefi alt metni ise, gelişen teknoloji ve kentleşme ile gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi ve hayatın eskisinden çok daha hızlı akması dolayısıyla müzikal tüketim pratiklerinin de aynı oranda değişmesi şeklinde açıklanabilir.

Pek çok yönden ekspresyonizm bir biçemden ziyade bir tutum gibi görünmektedir. Fakat ekspresyonizmin çeşitli müzik öğelerindeki biçemsel görünüşler üzerine bazı genel gözlemler yapılabilir ve bunlar resim ve edebiyattaki ekspresyonist özelliklerle de yakından ilgilidir. Çarpıtma ve gariplik, anlamı yoğun bir şekilde hissedilmesine rağmen gizli kalması gereken psikolojik hallerinin anlatılmasında önemli bir rol oynar. Ekspresyonizm Strauss'un ton şiirlerinde örneklendiği gibi 19. yüzyıl program müziği kavramının sonunu işaret eder. Yeni müzik içeriksiz olmadığından, ekspresyonist müziğin kişisel ve psikolojik içeriği için lineer açıdan ebedi bir program ya da bir anlatıcı yoktur. Ekspresyonistler, geleneksel biçim kısıtlamalarını reddeder. Ekspresyonist müziğin zorunlu bir şekilde biçimsiz olması gerekmez. Biçim mantığa vurulmaz ama besteci onu hisseder. Schoenberg insanın "biçimi hissetme" sinden bahseder. Bu da kişinin "kendini, teorileri bir kenara bırakıp kendi hayal gücüne bırakmasına" izin verir (Bkz. Schoenberg, 1911, 105). Schoenberg'in tahmin edilemeyen ve sürekli değişen biçimleri, Freud'un hipnotizmanın daha önceki prosedürlerini değiştirmek için psikanalizde kullandığı serbest ilişkiye benzer.

Müzikal melodide, keskin yön kaymaları, geniş aralıklar ve hız aşırılıkları yoluyla gerçekleştirilen gerilim, Die Brücke sanatçıların tahta basma kalıpları ve resimlerindeki keskin ve çıkıntılı çizgilerle yansıtılana benzer modern bir huzursuzluk veya yabancılaşma etkisi yaratır. İçsel yaşamdaki denge eksikliğiyle tutarsız olduğundan melodik ve diğer unsurlardaki – sahne, kostüm, dekor gibi - simetriden kaçınılır. Aynı şekilde edebi tekrar ve periyodik yapı, zamanın ruhunu yansıtmadığı için reddedilir. Schoenberg bu asimetric melodik biçemi "müzikal nesir" olarak adlandırır (Crawford, 1993).

Kontrpuan ve eş zamanlılık ekspresyonizmin başat özelliklerinden olduğu düşünülür. Kontrpuantal yazın, besteciye aynı anda çeşitli bilinçlilik seviyeleri ifade etme olanağı sunar. Schoenberg ve Berg'in eserlerindeki kontrpuantal tabakalaşma sıklıkla psikolojik tabakalaşmayı temsil eder (Crawford, 1993, 80). Ekspresyonist müzikte ritim, hem içsel hem de dışsal modern yaşamın devamsızlığını yansıtan, beklenmedik asimetri ile nitelenir. Eserlerinde saplantı derecesinde tekrar edilen ritmik motifler, motorik ritimler, gerilim yaratmanın yanı sıra yapı da sağlamaktadır.



Ekspresyonist olarak anılan bestecilerin yapıtlarında, eş zamanlılığa ulaşma ihtiyacının aşırı derecede yoğun dokulara yol açmasına karşın, geç 19. yüzyıl müziğinin özelliği olan melodik ve armonik dolgu, burada yoktur. Ornamentasyonun elenmesi, izlenimciliğin ilk yılları boyunca Schoenberg'in arkadaşı ve patronu Viyanalı mimar Adolf Loos'un başardığı yeni işlevsel sadeliğe tekabül eder. Müzikal doku fazlasıyla kopuk olabilir, çünkü tahmin edilemeyen duygusal dürtüler, genel ses modelindeki sık değişikliklere neden olur. Yeni çalgısal tekniklerin (flutter-tongue (flütte dilin titreşimiyle oluşturulan ses efekti), glissando, yay tahtasıyla ve köprü kenarında oynama gibi) kapsamlı kullanımı, dikkat çekici bir yeniliktir. Tonal güzellik ekspresyonist müzik için artık bir hedef olmasa da, renk, tını ekspresyonist araçlar için son derece önemlidir. Dolayısıyla bir melodi farklı tınısal dizilere ayrılabilir. Yeni akustik efektler, bu uygulamaları transandantal bir alan içine genişletir (Crawford, 18). İnsan sesinin tekrar vurgulanması ekspresyonist bestecilerin hümanist kaygıları için doğaldır ve bu nedenle opera türü, hem edebi metni, hem ekstra müzikal diğer unsurları ve hem de söz konusu yeni vokal tekniklerinden ötürü ekspresyonist okumaya açıktır. Yeni vokal tını olasılıklarının yanı sıra dinleyiciyle şok edici derecede doğrudan iletişim sağlayan ve genellikle *Spreckstimme* diye anılan, unsur, konuşmayla şarkı söyleme arasındaki *Sprechengesang*'dır.

Ekspresyonizm, sıklıkla Romantizmin en son ve aşırı hali olarak görülebilir. Fakat yirminci yüzyılın doğa ve toplumsal değerlerden sancılı kopuşlarını yansıtan ekspresyonizm, erken modernizmin bir parçasıdır (Crawford, 21). Romantik sanatçı içsel hayatın en güzel dakikaları üzerinde yoğunlaşmışken, ekspresyonist onun çirkin yüzünü de doğruca ifade etme zorunluluğu altında kalmıştır. Romantik besteciler müzikal formu ve tonal armoninin sınırlarını genişletmiştir; ama ekspresyonistler, eski moda hayalleri temsil eden bu uzlaşmacı ve olumlayıcı kavramları kesinlikle param parça etmişlerdir. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi kalmamıştır; hem biçim hem de armoni en zor bireysel mücadele konuları haline gelmiştir. Ekspresyonizm, modernizmin diğer görünüşleriyle birlikte soyuta olan eğilimi paylaşmasına rağmen, bu niyette seçkin değildir ve bireye odaklanır. Ekspresyonizm, İtalyan ve Rus Fütürizmi gibi dinamiktir ve insanlığı harekete geçirmeye çalışır, fakat fütüristler gibi çağdaş yaşamın hızına ve makineleşmesine kucak açmak yerine, endişeyle tepki gösterir.

Ekspresyonizm daha çok nesneden soyuta geçişi oluşturan duygusal safhadır. Bu fenomen en kolay görsel sanatlarda algılanır. Kandinsky'nin ekspresyonist resimlerinde dağ imgeleri zamanla koruyucu ve çok büyük üçgen şeklini alır; bir ağaç ya da bir kilise kulesi güçlü bir şekilde tinsel, dikey vurgu olarak ifade edilir; insanlar yalvaran, bükük ve motivic öğeler haline gelir; at ve binici lirik bir yaya indirgenir ve böylece soyutlama geliştirilir. Ancak müzik, en başından soyutlamaya dayandığından, böyle açık bir örnek, bir müzik yapıtı için, özellikle de çalgısal formlar, belirtilememektedir. Bunun yerine, bestecinin politik duruşu, müzikal dinamiklerin zıtlıklarından ve 'yeni' ve 'alışılmamış' kullanımlarından kaynaklanan rahatsız edicilik, tonalitenin yerine konulmak üzere geliştirilen yeni yazın teknikleri dikkate alınmaktadır. Ancak opera gibi, bünyesinde diğer sanat disiplinlerini de barındıran bir türde, operanın müzik kısmı için tam olarak değilse de, ekspresyonizm tanımlamaları biraz daha tutarlı görünmektedir.

## 5. MODERNİST ESTETİK BAĞLAMINDA OPERA VE MODERNİST OPERALAR

Opera ve modernizmi birleştiren, bu iki kavram arasındaki etkileşimi ele alan çok sayıda kaynak olmamasının nedenleri arasında, modernizm deyiminin, görsel sanatlar ve mimari ile daha somut ve net bir ilişkisinin olması sayılabilir. Modernist sanatın kültürel bağlamı, bu modernist tavrın diğer sanat disiplinleriyle olan etkileşimi, operada modernizm ve modernizm etkisini açıklamakta başvurulacak yöntemlerden biridir.

Modernist ya da modernizm kapsamı altındaki akımlara dâhil olma bilinci müzikte, diğer sanat disiplinlerinde olduğundan daha az belirgindir. Modernizm hakkındaki tartışmalarda operadan pek söz edilmemesi ve böyle bir tartışmanın yeterince oluşmamasında, çağdaş operacılar ve eleştirmenlerin, operanın, teorik iskelette veya ekollerde yer bulmasını, görsel sanatçılar veya edebiyatçılardan daha az tercih etmeleri nedenlerden biridir. Ayrıca, Avrupa müzikoloji ekolü, Amerikan ekolünden ziyade, müzikal üretimin, daha çok müzikal teoriler ve müzikal analizlerle, özellikle de kültürel bağlamdan çok ses malzemesiyle olan ilişkisiyle ilgilenmiştir.

Opera, sadece müzik disiplinini değil, aynı zamanda modernizm tartışmasının, bağlı oldukları akademik çevrelerce yapıla geldiği mimari, görsel / plastik sanatlar ve edebiyatı da bünyesinde barındırmaktadır. Bu nedenle, kaçınılmaz olarak kültürel bağlamın tartışmasını da içerir. Opera dünyası, günümüzde de, oldukça tutucudur. Opera izleyicilerinin, opera sanatçılarının ve opera akademisyenlerinin büyük bir çoğunluğu için opera 19. yüzyılın sonunda, Romantik ya da Geç-Romantik dönemde biter ve 20. yüzyıl operası tartışmalara ve analizlere dâhil edilmez. Bunda, 20. yüzyıl operasının, diğer dönemlere oranla – çünkü opera sadece 20. yüzyılda stilistik değişime uğramamış, daha önce de kültüvizasyonunu devam ettirirken, dönemden döneme 20. yüzyılda yaşanan kadar köklü olmamakla birlikte üslup değişiklikleri göstermiştir - çok daha büyük ve keskin bir kırılma yaşamış olmasının yanı sıra, 20. yüzyılın, tarihsel olarak yakın döneme ait olmasının da getirdiği bir dezavantaj vardır.

Operaya modernizm çerçevesinden bakmak, 20. yüzyıl operalarının toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamları içerisinde, tüm gönderme ve alt metinlerinin doğru biçimde

okunmasını sağlayacaktır. Böylece, opera türü üzerine yapılacak olan tartışmaları tekrar canlandırmak ve operanın Geç-Romantiklerle sona erdiği fikrini değiştirmek adına önemli bir girişim sağlanabilir.

Müzik disiplinindeki ilk modernist örneklerle, opera sanatından önce, çalgısal müzik alanında rastlanmasının önemli nedenlerinden biri, opera sanatının geleneğinden taşıdığı ve modernizmle birlikte dahi bağlarını çok fazla seyreltmediği aristokrasi ve burjuvazi ilişkisi; bu ilişkiye bağlı geleneksel ve sabit opera tüketicisinin, opera sanatındaki yenilik arayışlara ve ‘yeni’ operalara sıcak bakmayacağı ve büyük finansal destek aldığı söz konusu sabit tüketiciye duyulan ihtiyaçtır.

### **5.1 Modernist Operaların Genel Özellikleri**

20. yüzyıl modernist operalarının önemli nitelikleri arasında, opera süresinin kısalması, dekor ve kostümün sadeleşerek, daha ekspresyonist özellikler taşıması; oyuncu sayısının azalması; aşk, mitoloji ve epik konular yerine, politik söylem barındıran, iktidar karşıtı ve toplumsal güncel konular ve bu konuların oldukça dışavurumcu ve rahatsız edici olarak sunulması; değişen müzik dilinin ve yeni müzik dili arayışlarının operanın müzikal ayağını oluşturması sayılabilir.

Zamansal boyut açısından bakıldığında, 20. yüzyıl modernist operasında sürenin geleneksel operaya oranla kısaltıldığı görülmektedir. Özellikle R. Wagner ile birlikte üç perdelik, beş saati bulan opera süresi, modernizmle beraber, çoğunlukla tek ya da iki perdeye inmiş ve süresi kısaltılmıştır. Operaların sürelerindeki bu kısaltma, modern zamanın hızlı akışı ve gelişen teknoloji ve sanayileşmenin hayatı hızlandırması ve dönüşüm ile tüketimi çabuklaştırmasına ve önceki bölümde sözü edilen yeni kompozisyon tekniklerinin koşullarına bağlanabilir.

Modernist operalarda, dekor ve kostümlerin sadeleşmesi, daha ekspresyonist özellikler taşıması ve gündelik hayatı yansıtmaya söz konusudur. Mümkün olduğunca sadeleştirilerek kullanılan dekor ve kostümün yerini, ışık oyunları almış ve sahnede mümkün olduğunca ekspresyonist bir atmosfer yaratılmak istenmiştir. Ayrıca oyuncu

sayısı çok daha azalmış ve hatta bir ya da birkaç kişiye kadar indirgenmiştir. Aşk, mitoloji ve epik konular yerine ise genellikle iktidar karşıtı bir politik söylem barındıran, toplumsal, güncel ve gündelik hayata dair konular ve bu konuların oldukça ekspresyonist ve rahatsız edici olarak sunulması gözlemlenebilir.

Operanın müzikal ayağını oluşturan, değişen müzik dili ve yeni müzik dili arayışları; özellikle dilin yeniden yapılanması ve şekillenmesiyle oluşmuştur. Modernizmle birlikte gündelik hayat pratiklerinde yaşanan değişim, müzikal dilin de şekillenmesinde öncü rol oynamıştır. Modernizmle beraber, besteciler arasında metin belirleme bağlamında önemli bir tutum değişimi yaşanmıştır. Bestecilerin, modernizme dek, müzik için metin belirlerken izledikleri normal yöntem, müzikal ortamı içinde metnin dilsel bütünlüğünü korumak, hem sözdizimsel hem de anlamsal bileşenlerini müzikal yapı içinde desteklemek –ve hatta vurgulamak olmuştur.

Önemli bir değişimin ilk örneği, on iki ton ve serializm yöntemlerle üretilen çizgi ve doku parçalamalarının vokal kompozisyonlardaki sözel unsurlarda, karşılıklı yer değişimleri meydana getirme eğiliminde olan 20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkmıştır. Metin; bütünsel bir yapı olarak korunmaktansa, vokal fonetik unsurlarına ayrılmış ve bu müzikle ilişkilenen puantist dokularla atomize edilmiştir.

Bununla beraber, bazı besteciler baştan sona tüm *serial* yapı içinde metni tam olarak bütünleştirme arzusuyla, dil'e tamamiyle vokal davranmayı seçmişler ve bileşimler halinde düzenlenmiş diğer herhangi bir ses gibi müzikal olarak davranılabilecek 'anlamsız' vokal seslerin bir deposu olarak, müzikal (*serial*) anlamda hazırlanmalarına rağmen, normal dilsel –sözdizimsel ya da anlamsal- içerikten yoksun kalma yönüne gitmişlerdir.

### 5.1.1 Operaların Modernist Bağlamda İncelenme Yöntemleri

Çalışmada, modernizmin etkileri ve modernist estetik / tavır bağlamında ele alınan operalar, 20. yüzyılın başından (1900-1910) 1950'lere kadar olan dönemde üretilmişlerdir. Bu dönemde üretilen ve seçilen operalarda, hem 20. yüzyıl öncesi, özellikle de 19. yüzyıl Romantik opera geleneğine, hem de 20. yüzyıl operasının önemli karakteristiklerini barındıran ve bir birlerinden farklı modernist yaklaşımlara rastlanabilmektedir ve bu nedenle, modernist opera tanımlaması, 20. yüzyılın ilk yarısına ait operalar üzerinden yapılmaktadır. Çalışmada, tek bir modernist opera şablonu belirlenip, bu şablona uygunluk gösteren operalar ele alınmamış, öncelikle bu elli yıllık sürenin farklı dönemlerinde yazılmış ve farklı modernist unsurlar içeren operalar, bu unsurlar ve bağlamları incelenmiştir. Bu operaların modernist unsurları incelenirken, modernist olmayan unsurlar da belirtilmiştir.

Çalışmada 'modernist opera' olarak tanımlanan operalar, geleneğinin öğelerini ya da bir kısmını bilinçli bir şekilde reddetmiş ve yerine 'yeni' bir şey koyabilmiş; 'yeni' bir opera dili arayışı içinde olmuş yapıtlardır. Aynı şekilde, izleyicisinin de opera tanımını değiştirmeyi ve bu tanımları değiştirirken, öncelikle siyasal bir kavram olan modernizmin, opera izleyicisinin sadece sanatsal değil sosyal ve siyasal tavrına da müdahale etmeyi ve dönüştürmeyi amaçlar. Bir 'modernist opera' döneminin belli, ortak kültürel ve sosyal sorunlarına karşı kasıtlı ve güçlü farkındalık ve duyarlılıklara sahiptir. 20. yüzyıl öncesi geleneksel operaların büyük çoğunluğunun döneminin sosyal ve kültürel sorunlarına olan farkındalıkları, ortak toplumsal sorunlardan çok, bireysel insan davranışını üstlenir.

Modernizmin operaya etkileri ve modernist operaların ortak noktaları ve bu operaların diğer modernist sanat disiplinleriyle ilişkileri incelenmiştir. Tek tek ele alınan operalar, opera geleneğinde genel olarak neyi reddettiklerine; bu reddedişle beraber 'yeni' olarak ne sunduklarına; belirtilen modernizm kriterlerini karşılayışlarını; ne tür bir sanatsal / politik / sosyal ve kültürel bir durumu ve tavrı yansıttıklarına dikkat edilerek ve daha ziyade modernist öğeleri merkeze alınarak incelenmiştir.

## 5.2 Modernist Estetik Bağlamında İncelenecek Operalar

### 5.2.1 Alban Berg, *Wozzeck* (1925)

Alban Berg (1885–1935) Schoenberg'in öğrencisi ve II. Viyana Okulu'nun en önemli temsilcilerindendir. Alban Berg, Georg Büchner'in 1836 yılında yazdığı *Wozzeck* adlı piyesi 1914'te keşfeder ve 1921 yılına kadar (özellikle 1919–1921 arasında) orijinal 27 sahnesini, beşer sahneden oluşan üç perde halinde yeniden düzenleyerek *Wozzeck* operasını bestelemeye başlar ve yapıtı, 14 Aralık 1925'te Berlin Devlet Operası'nda ilk defa sahnelenir. *Wozzeck*, siyasi yönden radikal Alman oyun yazarı Georg Büchner'in, sadece parçalar halinde olan yapıtıdır. Sıralaması hala bir tartışma konusu olan sahnelerin dağınık halde bir araya getirilmiş koleksiyonunda Büchner, sindirilmiş zavallı, cahil ve yoksul bir asker *Wozzeck*'i, karısı Marie'nin sadakatsizliğini, *Wozzeck*'in gittikçe ilerleyen ruhsal bozukluğunu ve Marie'yi öldürüşünü anlatır. Yapısının her son virgülüne duyulan şiddetli merak, Büchner'de açıklığın ne kadar kapalı olduğunu ve eksikliğin ne kadar eksiksiz olduğunu belirtir (Crawford, 1993, 150).

Alban Berg'in durumu, Arnold Schoenberg'in öğrencisi olarak, en yakın geçmişten köklü kopuş hissi belirgin biçimde oluşturur. *Wozzeck* önemli ve erken 'atonal opera örneği olarak düşünülür' (Stolba, 1994, 627), modernizmle ilgili diğer öğelerin yanı sıra sadece geleneksel tonal müzik yazısını açıkça reddettiği için dahi, modernisttir. Berg'in atonaliteyi kullanışı, opera izleyicileri için tamamıyla yabancısıdır. *Wozzeck* sadece armonik olarak değil, aynı zamanda operayla ilgili genel yapısal geleneği de sorgular. Bir operada var olan arylar, o operanın, geleneği devam ettirdiğini belirtir. Fakat *Wozzeck*'de müzik süreklidir, geleneksel arya formuna uygun kesitler yoktur ve belirgin tonlardan yoksundur. Berg'in belirgin *sprechstimme*'sinin varlığı, yirminci yüzyıl öncesi bir benzeri olmayan bu stilin yeniliği ve geleneksel opera vokal sitilinden kopuştur. Berg hiçbir şekilde yapısal formu terk etmemektedir, tam tersi, yapı, 12 ton sistemi, daha sonra *Lulu*'ya uygulanacak kadar organize edilmiştir: 'Berg, her bir bölüm tam teşekküllü hareket ve kompozisyonsal form olarak beş bölümü önceden oynanacak şekilde, üç – oyunlu bir opera, oluşturmuştur' (Stolba, 627). Geleneksel tonal armoniyi

reddediş, formal açıdan çok geçerli değildir, çünkü Berg'in süit, sonat ve rondo gibi geleneksel müzik formlarını kullanışı (Kennedy, 1980, 463—4) dikkat çekicidir.

Wozzeck'de, karakterler birer anti-kahramandır; başkahraman Wozzeck bile sıradan bir anti-kahraman olarak karısını öldürdükten sonra kendini suçluluk duygusu içinde bulur ve intihar eder. İzleyici karşısında bir tenor ya da sopranodan ziyade, şarkı söyleyen birebir karakteri bulur. Konu parçalanmıştır: bir roman veya bir öykü yoluyla seyircilere yol göstermez. Onun yerine her bölüm, eserin en önemli anlam katmanlarından birine ait olan tam teşekküllü bir öyküdür. Bu şekilde, her bir eseri birbirine bağlayan 'en önemli anlam'ları çok farklı olmasına rağmen, *The Threepenny Opera* ile paralellik kurulabilir. Karakterler ciddi anlamda iletişim kurmaz, monolog tarzı konuşurlar. Wozzeck, tarihin eş zamanlı bir biçimde anımsandığı tarihsel bir revizyona meyleder; müziğin modernliği, librettonun modernliğinin önemini belirtir; çünkü libretto daha eskidir ve kendi zamanında inkar edilmiştir ve ekspresyonist tiyatrunun erken örneklerindedir ve bu yüzden ekspresyonist dönem sırasında ilk defa sahnelenip ilgi görmüştür (Crawford, 1993, 137).

Berg operasındaki karakterler, geleneksel operada çoğunlukla olduğu gibi, toplumun elit kesiminden gelen değil, çalışan sınıf veya fakir veya her ikisi birden olacak şekildeki düzenlenir ve böylece geleneksel operadaki karakter dağılımını bozar. Örneğin, Puccini'nin *La Boheme*'deki ana karakterleri fakir olsa da, onu Romantik operalara koyacak parlak, hoş bir hava yine de ve mutlaka bulunmaktadır; fakirlik, çirkinlik, delilik, sakatlık, sefalet, gibi rahatsız edici unsurlar, izleyiciyle açıkça ve birebir karşı karşıya getirilmez. Wozzeck'deki fakir karakterler, pasaklı, rahatsız edici ve bu açıdan gerçekçi karakterlerdir. Bunlar, toplumca reddedilmiş, gerçek karmaşa ve zorlukların baskısında ezilmiş fahişe, hırsız ve askerlerdir.

Berg'in Wozzeck'i kişinin iç dünyasının karmaşıklığından dış dünyaya bakar. Berg'in operasındaki belirgin yabancılaştırıcı öğe, atonal müziktir çünkü seyirci atonal sistemin 'sertliğine' ve 'huzursuzluğuna' alışkın olmadığı için Wozzeck'in etkisi açık bir şekilde yansıtılır. Hikâyenin çizgisel değil de sahneden sahneye atlayan akışı atonal müzikle paralel gitmektedir ve seyircinin hissettiği gerilimi arttırır. Adorno sanatı, 'topluma karşı, toplumsal antitez' olarak görür ve sanatın hoşlanılan bir şey olarak yaşadığı



zaman özerkliğini yitirdiğini düşünür ve bu nedenle, atonal ve 12 ton sisteminin, tonal geleneğe alışkın dinleyicileri ve tonaliteyi rahatsız edişini ve tonal geleneği büyük ölçüde reddedişini, bu reddedişteki en önemli kazançlardan biri olan, iktidarı ve hiyerarşiyi ortadan kaldırmasını -tonal müzikteki tonik ses- olumlar (Bkz. Soykan, Dellaloğlu, Keskin, 2003).

Wozzeck'in bir kobay olarak hizmet ettiği askeri Doktor ve Kaptan karakteri açık bir şekilde iktidarı karşılar ve iktidar karşıtı bir söylemi olan operada, geleneksel bir unsur olan ve geleneksel operada kutsanan iktidar burada yerilir.

Salome'ye benzer olarak Marie, kendi cinsel isteklerinden uzak durmak için direnen sadakatsiz, çalışan sınıftan bir kadındır ve geleneksel temiz, ahlaklı, güzel, namuslu soprano kahramanlardan tamamen farklıdır.

Modernist karakterler yeni olduğu için, modernist cinsellik de yenidir. Cinsellik, 20. yüzyıldan önce de operanın önemli konularından biridir. Fakat Klasik ve Romantik operadaki seks iki kategoriye ayrılır: ya seyirci tarafından görülmeyen ancak son sahnedeki evlilik bölümü sonucunda tahmin edilen ve onaylanan seks ya da kötülerin işin içine karışması nedeniyle yaşanan trajik seks ki bu da genellikle dramatik arylarla ve kahraman kız ve kahraman erkeğin ölümleriyle sonuçlanır. Modernist operaların bestecileri ve opera sanatçıları seksin temiz ve saf imajını yıkar. Nekrofil, ensest, fahişelik ve temelde erotizm, moderist operada varlık gösteren yeni ve cesaret isteyen konulardır. Wozzeck ve kız arkadaşı Maria evlilik dışı bir çocuğun ebeveynleridir. Maria'nın seks arzusu ve bu arzu altında yatan iktidara – hem iktisadi hem de sosyal erk – teslimiyet, kocası Wozzeck ve çocuğuna sadık kalamamasını ve bunun neticesinde, kendisinin ve baş karakter olan kocası wozzeck'in ölümüne sebep olur.

Wozzeck ve diğer modernist opera bestecilerin gerçek çalışan, üreten ve yaşama savaşı veren dünyayı tasvir etme eğiliminde olmaları, dönemin ekonomik, sosyal ve siyasal durumuna, savaş sonrası buhran ve yaşam zorluğuna dikkat çekmektedir. Wozzeck'in metin yazarı Buchner ve diğer modernist yazarlar, izleyicilere içerisinde yaşadıkları toplumu ve kültürel inançları tekrar gözden geçirmeleri için teşvik eder hatta baskı yaparlar. Yazar, psikolojik çöküş içinde, delirmek üzere olan, hafif kendi halinde, karısı ve güvendiği üstleri tarafından hem ruhsal (karısının cinsel anlamda ihaneti), hem de

fiziksel (üzerinde yapılan tıbbi deney) açıdan ihanete uğrayan Wozzeck'in sunumunun, izleyiciler için, ahlaki bilinçlerini yerine getirecek kadar şok edici olmasını ummaktadır.

Büchner'in bu oyununun temel olarak 1913 basımına dayandırdığı revizyonunda Berg, oyunu her birinde beş sahne bulunan üç perdeye ayırarak sahne sayısını 25'ten 15'e indirmiştir. Ayrıca çok sayıda sahne talimatları ekler ve bu eklemeler, yapıtın ekspresyonis yönden güçlenmesini sağlayan öğelerdir. Bunlardan biri, Wozzeck arkadaşı Andres ile birlikte bir tarlada ağaç parçaları toplarken aniden günbatımını hazırlar; 'Bir ateş! Yükseliyor yeryüzünden göğe ve trombonlar gibi bir kargaşayla düşüyor yine' (Perde I, sahne 2, mm.290-95). Eklenen bu mizansen karakteristik açıdan ekspresyonisttir ve bir opera bestecisinin üç boyutlu yapıt fikri açısından önemlidir. Günbatımını doğanın içinden geçen bir çılgılık olarak gören Edward Munch gibi Berg de günbatımını, doğayı sıklıkla tehdit ederken yansıtır (Crawford, 1993, 138).

Berg'in lied besteciliği alanındaki çabaları, edebi yanının güçlenmesi bakımından çok önemlidir. Bestecinin şarkı metinlerini seçerken kendini gösteren müzik-metin ilişkisi yönünde düşünüşü ve gelişimi onu daha sonraları bir libretto olarak üzerinde yeniden çalışmak için Georg Büchner'in Woyzeck'ini seçmesine ortam yaratır. Dramatik ve müzikal organizasyonu çok yakın olarak bir arada yürütmeyi seçer (Street, 2005, 85). Berg Wozzeck'de, *Erwartung'un* hızla hareket eden orkestral betimlemelerinden faydalanmış; bir taraftan orkestranın tutkulu yavaş hareketi, asker ve dans müziği gibi Mahler öğeleri katarken diğer taraftan *Pierrot Lunaire'nin* Sprechstimme'sini geliştirmiştir. Ani ton ve form değişiklikleri eser içine yedirilmiş; olaylardaki şiddet, hız ve parçalamalar yoluyla dramayla doğrulanmıştır. Çünkü Berg'in müziği Debussy-Maeterlinck (pelléas et mélisande) ikilisinde olduğu gibi Georg Büchner'in oyununu tamamen karşılar. Operadaki ardıl sahnelerin her iki eserde de önemli bir rol oynayan orkestra araları ve geçişleriyle bir süreklilik içine alındığı bir bütün yaratır (Griffiths, 1994, 297).

Dört-beş sahne, orkestral aralarla bir perdede bağlanır ve bu durum, Maeterlinck-Debussy'nin 'Palleas'ında da benzer şekilde görülebilir (Crawford, 1993, 138).

Berg, Büchner'in kısa dramasını her biri beş sahneden oluşan üç perdelik bir tasarıma

dönüştürür. Kısaltılmış yapıdaki her sahnenin edebi epiklerin ikili etkilerini hissettirebilecek kapasitedeki müzikal bir hız denetimi güdüsü ve esnekliği tamamen sinematik olan bir sözdizimindeki bir Strauss opera anlayışı yolu ile tasarlanmasına rağmen müzikal yüzeydeki zıt karakterleri kavramanın ilk kaynağı olarak görme eğilimi sahne ve bestenin arasındaki ilişkinin film görüntüsü ve film müziği arasındaki ilişkiye yaklaştığı bir dereceye kadar bile kendi başına çok şaşırtıcıdır (Kerman, 1989, 182).

Wozzeck operası ile Berg, geleneksel operanın kutsadığı birçok değerden, Adorno'nun belirttiği gibi 'burjuva duygusallığı'ndan kesin olarak ayrılır (Thema Larousse, 1994, 404-5). Yapıtın olay örgüsünün geçtiği çevre, toplumsal ve ahlakî açıdan buhran içindedir ve sosyo-ekonomik açıdan alt sınıf bir zümreyi ele alır. Konunun ekspresyonist karamsarlığının ötesinde, Berg, tiyatro ve müzik öğelerinin birbiriyle kaynaştığı bir dil içinde, hem maddî hem de ruhsal sıkıntılarla boğuşan, gündelik ve gerçek insan örneklerini opera sahnesine taşır.

Wozzeck, 20. yüzyılın ilk yarısında, opera dünyasında, biçimle olduğu kadar, tiyatro diliyle de ilgili geniş yankılar uyandırmıştır. Wozzeck'te kullanılan yeni kompozisyon teknikleriyle ilgili besteci; 'dinleyiciler arasında, bu çeşitli füğlerin, inventionların, süitlerin ve sonatların farkında olabilecek ve dikkati, operadaki, Wozzeck'in bireysel yazgısını aşan fikre yönelebilecek hiç kimse yoktur' yorumunu yapar (Thema Larousse, 404-5).

Berg'in bir diğer önemli özelliği de tarihselliği kabulüdür. Daha sonra gelen diziselciliğin 'kötü tarihdışılık' yolunu tutmak yerine en ileri beste teknikleriyle tarihsel olarak kabul görmüş müzikal formları tutarlı bir şekilde birleştirme uğraşına devam eder. Tarihsellik müziğe içkin olduğundan, tarihteki formları görmezden gelerek baştan başlamak hayalden başka bir şey değildir. Adorno bunu Berg'e uygulayarak şöyle der: 'Modern ile geç romantik arasındaki uyumsuzlukları korumak, müziğin tamamıyla en baştan başlamasına çalışmaktan daha doğrudur, çünkü müzik böyle bir baştan başlama uğraşı içinde, anlaşılmamış ve aşılmamış bir geçmişin kurbanı olacaktır.' (Bkz. Guess, 2003)

Tonaliteyi kıran müzik yazısının haricinde, yapıtta, müzikal kökenleriyle bağlarını koparmama gerekliliği kendini hissettirir; var olan biçimleri reddetmeden, geçmişe ait

müzikal modelleri diyalektik bir yöntemle sorgulamayı ve yaşatmayı hedefleyen Alban Berg, dramaturgünün çeşitli yönlerini aydınlatmak amacıyla, popüler veya yüksek birçok ifade biçimini harmanlayarak, müzik tarihini gerçekten çoksesli hale getirmiştir (Thema Larousse, 1994, 404–5). Berg sonatı, rondoyu, İspanyol dansını, cavatina adlı bir melodiyi, dinsel şarkıyı vb. *Wozzeck*'te ve *Lulu*'da kullanır; bazen fark edilemez art alan yapıları olarak, bazen de semantik amaçla kullanır. Berg'in müzikal forma verdiği önem ve tutarlılık, Schoenberg'in, yapının ve özün ikili boyutlarının anlaşılır bir sentez kurabileceğini gösteren müzikal otonomi ilkelerinin bir uyarlamasıdır (Street, 2005, 96).

Berg, bireysel sahnelerin çeşitliliğine uygun olarak onların müzikal formlarında büyük değişiklikler tasarlar. Böylece, örneğin, önce tematik opera sahneleri varken, sonra hiçbir tematik yapısı olmayan sahneler, *Erwartung* ve *Pierrot Lunaire* tarzında, hiçbir biçimsel hırs olmaksızın sadece formla ilgili olarak tasarlanır. Berg'in operası için seçtiği müzikal formlar rasgele kullanılmamış, bireysel sahnelerdeki drama ve ruh hali bunları sunmuştur. Dinleyiciden algılaması beklenilmeyen formlar asla dramatik nedenlerden doğan ani müzikal örgü değişimlerini engelleyecek kadar katı olmamıştır (Crawford, 1993, 139).

Wagnerci gelenekten kesin olarak uzaklaşan *Wozzeck*, müziği metne eklemek yerine, gerçek bir müzik-tiyatro bütünlüğü yaratmıştır. Partiturun sadeliği belki de Strauss'la yapılacak bir karşılaştırma ile en iyi şekilde açıklanabilir. *Heldenleben*'de, *Salome*'de insanın orkestrada duyduğundan çok daha fazlası kağıt üzerinde gerçekleşir; yazılanın çoğu süsleyici ya da dolgu gerci olarak kalır (Crawford, 139). Strauss'un müziği Geç-Romantizme bir genişleme olarak değerlendirilebilirken, Berg'in müziği, sistemin büyük ölçüde reddidir. Berg'de özellikle orkestranın müzikal yapıya göre tamamen ikinci planda kalmasından dolayı, her şey tıpkı bir mimari çizimde olduğu gibi geometriksel olarak açık görünür ve bestenin müthiş zenginliği sadece performans esnasında açığa çıkar. Partitürde lüzumsuz hiçbir şey olmadığından kuru kalabalık olmaz ve en farklılaştırılmış sesler – tıpkı *Wozzeck*'in ölüm sahnesindeki su sesi etkisi gibi - basit olabilir. *Wozzeck*, özgür atonalite dilini konuşan ilk sahne eseri idi. Tonalitenin olmaması, tutarlılığı etkili bir biçimde sağlayan diğer yöntemlerin geliştirmesini olanak tanır. Bu yöntemler, Viyana klasisizminin tüm alanına uygulanan ve daha önce sahneye hiç uygulanmayan geleneksel tematik-**motivic** yöntemlerdir. Tematik-**motivic** düşünceleri Mahlerian açıklığıyla betimlemek,

orkestral ortamın işidir (Crawford, 141). Mahler'i çağrıştıran şey, senfonik genişlemenin mimarisel olarak orantısız ve tamamen organik olan biçimidir (Adorno, 2002, 619-27). Bu türler, geniş bir geçici süre üzerinden organizasyonu garanti eder; ama on iki tonluk bestelerdeki sıralar gibi neredeyse görülmezlermiş gibi algılanmamalıdır ve algılanmalarına gerek yoktur. Bu arada, düzensel tutarlılık, tamamen Wagnerian tarzı müzik-dramatik karakterlerinin birtakım yumuşak ana motifleri tarafından güçlendirilir.

*Wozzeck*, özellikle tematik motiflerden (küçük melodi parçaları, armonik aralıklar, ritmik figürler...) hareketle gerçekleştirilen çeşitlemeler toplamı olarak görülebilir. Bu motifler, her karakterin kişiliğini yansıtır ve olayların akışı içinde, karakterlerde meydana gelen değişiklikleri de somutlaştırır. Bunlara, bilinçdışının müzik yoluyla dışavurulması olarak görünen, geçmişe ve geleceğe göndermeler de eklenir (Thema Larousse, 1994, 404-5). Orkestra için yazılmış enterlödler, sahnelerin birbirine bağlanmasını sağlar ve oyunun öğelerinin, müzikle kaynaştırılmasında belirleyici rol oynar. Opera boyunca, üç ayrı orkestra, müziğin çeşitli kısımlarını paylaşır: orkestra çukurunda, birçok vurmali çalgının bulunduğu oldukça kalabalık bir çalgı topluluğu ile bu bütünden çıkarılmış bir oda orkestrası yer alır; sahnede ise eğlence mekanlarında çalan bir topluluk vardır. *Sprechstimme*, düz şarkı, çılgılık, ritmik inşad gibi bir çok farklı vokal teknik kullanan Alban Berg, son derece küçük farklarla birbirinden ayrılan ifade biçimlerinin yelpazesini olabildiğince genişletebilmek için bütün bunları büyük bir kesinlikle partisyonda göstermiştir; 1930'da bizzat Alban Berg'in yazdığı *Wozzeck'in Sahne üzerinde incelenmesi İçin Bilgilerim* adlı kitap, bestecinin, çeşitli bileşenlerin (ışık, dekorlar, sahne perdesinin hareketleri...) güçlerinin dengeye ulaştığı ve sürekli birbirini belirlediği bir opera konusundaki özenini gösterir (Thema Larousse, 404-05).

Çok daha önemli olan ise müziğin içyapısıdır, dokusudur. *Wozzeck*'in bestelendiği zaman sayısız besteci, özellikle Stravinsky ve Hindemith operatik müzik için yeni bir özerklik arıyorlardı. Müziği şiirsel kelimeye olan bağlılığından kurtarmaya çalışıyorlardı. *Wozzeck*'te de müzik, operada egemenlik elde etme çabaları gösterir. Fakat Berg'in yöntemi neo-klasistlerinkine tamamen zıttır: metin içinde tamamen batma... *Wozzeck*'in bestesi, gizli hikayenin fazlasıyla zengin ve çok latifeli dönemecinin taslağını çıkarır: onun içsel bir ruhlar ülkesinde bütünüyle yer almasında **expressionistictir** (Crawford, 1993, 142).

Wozzeck, Alban Berg'in, düşüncelerini ve kişiliğinin önemli noktalarını da barındırır ve besteci bu konuda 'Savaş yıllarını, nefret ettiğim insanlardan tamamen ayrı, esir, hasta, karşı koyma gücünden yoksun, kısası aşağılanmış olarak geçirmiş olduğu ölçüde, Wozzeck karakterinde benden bir şeyler vardır' şeklinde ifade eder (Thema Larousse, 1994, 404-5).

Onun baskın duygusu, korku, aynı zamanda operanın da kurucu duygularındandır. Bu Wozzeck'in pek çok şarkısında görülebilir: göçebelerin eski yağmalama haklarının bir meteorun düşüşü gibi burjuvaların emrine girdiği av şarkısı; ona bakan herkesi öldüren bir ruh ve uyumayan çocuk için gelen çingene türküsü ve Marie'nin ninnisi; büyümeye karşı çıktığı ve ona uygun olmadığı için uzun elbiseler giymeyen bir hizmetçi olan, kendini faytona ve vagonlara bağlayan bir kız hakkındaki lir şarkısı. Yetişkinler bu tür şarkıları söylemezler. Onlar için bu şarkılar çocukların karanlıkta korkudan kurtulmak için söyledikleri gibidir; son zamanlarda kaybolan romantizmi korumayan; ama uzun zamandır görünmeyen, önceden varolan bir romantizmden alıntı yapan şarkıların bozulmuş biçimlerini yansıtır, tıpkı çocukların şarkılarında yaptığı gibi. (Adorno, 2002, 619-27)

Onunla kendini birçok konuyla ilgili hayal ettiği ve yeraltında yürüyen masonların seslerini duyduğu utancıyla eski rüya malzemelerini yeraltında bulan müzik utancına ürpertici şekilde benziyor. Wozzeck ve psikanaliz arasında sadece bir benzerlik yok, bir aile ilişkisi vardır. Berg'in müziği uyku ve rüyayla başlar – romantik uzaklığı aldatıcı rüyası değil, insanın kayıp derinliklerinden yükselen manevi suret olarak ve yapıcı, yorumlayıcı şekilde kavrayan rüyalar. Berg'in müziği **şekillerden** yoksundur. Ama o, şekilleri, eski diyarlardan, çocukluktan, yoğun rüyalardan çıkarılır ve müzik şekilleri yeniden meydana gelme olarak değil; hatıraların saldırısıyla anlar. Berg psikolojik müzik dramasının mükemmelliğiyle nesnel içeriğe dâhil olurken, mükemmelliği tek bir boş notaya bile yer vermeyen beste karşısına dönüştürülür ve birçok içeriğe yer açar.

Ana karakteri tanıtan ve drama açısından başka sıralamalarla düzenlenebilir olan ikili konuşmalar, büyük ölçüde *Woyzeck'in* ilk perdesini oluşturur. Zor anlaşılan bir asker olan *Woyzeck*, onu alaya alan Kaptan, arkadaşı Andres, karısı Marie ve kendi çılgın

tıbbi saplantılarını sürdürebilmek için onu bir denek hayvanı olarak kullanan Doktor'la beraber görülür. Sonunda Woyzeck'in bu perde de görünmediği tek sahnede Marie, saldırgan bir erkek cinselliği figürü olan Bando Şefi tarafından baştan çıkartılır.

Wozzeck ile Yüzbaşı'nın, Yüzbaşı'nın odasında görüldüğü sahnede; Wozzeck komutanı traş etmektedir; ikisi konuşur, geçip giden zaman, sonsuzluk, ahlak ve dünya düzeniyle ilgili görüşlerini söylerler. Wozzeck dürüst, yoksul ve bir çocuk babasıdır ve oğlu kilisede vaftiz edilmemiştir. Wozzeck, 'yoksul insanlar nasıl namuslu olsun ki?' diye sorarak, erdem ve para arasındaki ilişkiyle ilgili düşüncelerini söyler. Wozzeck, ormanda odun kesen arkadaşı Andres'e rastlar; Wozzeck'in, konuşma ile şarkıyı birbirine karıştırdığı vokal üslubu, sprechstimme, bir av türküsünün temasından hareketle oluşan Andres'in vokal stiline karşıttır; ikisi de kendi dünyasında yaşar. Wozzeck, bu yerin tehlikeli olduğunu hisseder ve yerin altında birilerinin onlarla birlikte yürüdüğünü sanır, ayak seslerini duyar, sanki bir ateş yerden göğe yükselmektedir. Doğa, vehimler ve sanrılar ardında görünür. Wozzeck'in ruh sağlığının iyice bozulduğu ve paranoyaya doğru gittiği gözle görülür hale gelmiştir. Maria ise odasında, sokakta resmigeçit yapan askerleri hayranlıkla seyreder; alınyazısını düşünür, kaygılıdır. Doktor, ölümsüzlüğün anahtarını bulmak ve bireyin iradesini bilimsel düzene boyun eğdirmek amacıyla yürüttüğü deneylerde, Wozzeck'i kobay olarak kullanır; Wozzeck'in karmakarışık kafasında bir saplantı, bir « kısmen zihinsel sapma » (« aberratio mentalis partialis ») teşhis eder. İki saplantı, psikozun derin izlerini taşıyan Wozzeck'inkiyle bir megalomanın hezeyanına benzeyen doktorunki birbirine karışır (Thema Larousse, 1994, 404–5). Bando şefinin kur yaptığı Maria, daha önceki teklifleri geri çevirdiyse de, bu defa direnmez; Maria ve adam, sarmaş dolaş açık kapıdan eve girerler ve böylece Maria kocasını Bando şefi ile aldatır.

İkinci perde, senfoni, daha kaçınılmaz bir drama sürecine sahiptir. Müzikal süreç operada kaçınılmazdır, çünkü Berg'de belirli bir tonda yazılmamak hiçbir şekilde öne doğru güçlü hareketleri engellemez. Drum Major'un Marie'ye hediye ettiği küpeleri görmesiyle birlikte Woyzeck'te bir kıskançlık uyanır, Kaptan'ın ve Doktor'un alaylarıyla artar ve heyecan, hareket ve endişe dolu bir meyhane sahnesinden sonra Drum Major tarafından gururla doğrulanır.

Perde II, sahne 4'te ortaya koyan yavaş Lander'in politonal uyumsuzluğu, izleyici

açısından rahatsız edicidir. Çeşitli türlerin eş zamanlılığı, polistilist bir yazı da, bu taverna sahnesinin öne çıkan özelliklerindedir. Sorunlu ve kıskanç Wozzeck, Marie'nin yeni aşığı, Bando Şefi'le olan dansını izlerken, sahnedeki orkestranın bozarak çaldığı popüler müzik, orkestra çukurundakiyle karışır. Wozzeck'in işkencesi daha sert bir hal alır ve asıl orkestranın eşlik ettiği şarkısı, polimetrik çatışmayı artırarak sahnedeki grubun çaldığı bir valsa karşı durur.

Müzikal özerkliği kelimeye karşı çıkararak değil de, onu kurtarıcısıymış gibi itaatle takip ederek elde etmesi, belki de Wozzeck partitürünün en büyük paradoksudur. Wozzeck, Wagner'in orkestraya oyunun her son kolunu takip ettirme ve böylece onu senfoni haline getirme isteğini yerine getirir ve bunu yaparak müzikli oyundaki şekilsizliğin yanılması sonunda yok eder. İkinci perde, bütün gerilimiyle ve bu şeklin sona ermesiyle ve aynı zamanda farkında olmayan bir dinleyiciye bir senfoniye düşündürmeyecek kadar opera olma özelliği taşımasıyla gerçekten bir senfonidir (Crawford, 1993, 136).

Wozzeck, aylığını ve Doktor ile Yüzbaşı'nın kendisine verdikleri parayı vermek üzere Maria'ya gelir. Bando şefinin Maria'ya hediye ettiği altın küpeleri görür. Bunları bulduğunu söyleyen Maria, kaderine isyan eder ve hatta kendini öldürmeyi bile düşünür. Doktor ve Yüzbaşı, Wozzeck'i, Maria'nın ihanetine inandırarak içindeki kıskançlık köklerini beslerler. Wozzeck, Maria'nın kapısının önünde, ona yaptıklarını itiraf ettirmek için çalışır. Ancak kadın, Wozzeck'in kendisine el sürmesine bile izin vermez ve 'üzerimdeki bir elden çok, bedenime saplanmış bir bıçak gibisin' der. Wozzeck, bu sırada kadını öldürmeyi düşünür.

Wozzeck, askerlerin ve işçilerin dans ettiği bir han bahçesinde, Maria'yı Bando Şefi'yle suçüstü yakalar. Karamsarlığa kapılan Wozzeck kendini içiciye verir. Deli yanı o zaman ortaya çıkar ve daha önce kan akıtmayı zaten düşünmüş olan Wozzeck altüst olur; 'Çok keyifli, ama pis kokuyor... Kan kokusu bu.' Operanın tek kalabalık sahnesi budur. Halk müziğiyle (çeşitli dans parçaları) yüksek müzik burada olmayacak biçimde birbirine karışır, müziğe akordeon, üflemeli çalgıların en pes seslisi bombardon ve gitar da katılır. Wozzeck, kışladaki odasında içindeki öldürme isteğini yenmeye çalışmaktadır. O sırada sarhoş bir halde bando şefi çıkagelir; Maria'nın çekiciliğini uzun uzun överek Wozzeck'i kışkırtır. Çıkan kavgada Wozzeck altta kalır ve iki aşığı öldürme kararını



pekiştirir.

Son perdede Woyzeck, sonraki geçişte orkestradan gelen tek nota ikili bir vahşet patlamasını çözerek Marie'yi öldürür ve bıçağı aramak üzere onu fırlattığı gölü ararken intihar eder. Son sahnede Marie ve Woyzeck'in çocukları görünür. Yine *Pelleas'ta* olduğu gibi bir sonuç yoktur, trajedi yeni, öksüz-yetim kalmış bir nesile aktarılır.

Marie'nin cinayeti ve ardından Wozzeck'in intiharını aktaran Perde III, operanın en kısa ve gergin perdesidir. İlk dört sahne arasındaki müzikal aralar, aksiyona neredeyse sinema çabukluğu verecek kadar kısadır. Ekspresyonist kuramcı Theodor Daubler'e göre böyle yoğun bir hız, başlı başına ekspresyonizmin önemli bir özelliğidir (60-daubler, 1916, 179).. Marie'nin ölümüne eşlik eden müzik, ekspresyonist eş zamanlılığın en belirgin örneğidir. Bıçaklanırken yardım için attığı son çığlık, iki oktavlık aşağıya doğru bir sıçrayışın izlediği tiz bir Si bemol'dür ve pes bir Si bemol, pasaj boyunca timpanide devam eder. Buna karşın Marie ile bağdaştırılan altı motif, ölmek üzere olan birinin hayatının gözlerinin önünden geçişi gibi çabucak sunulur. Tınısal fanteziye, Marie'nin ölümünden sonra parçalanma noktasına kreşendo yapan B gibi göze çarpan orkestral etkilere ve Wozzeck boğulduğunda hafifçe dalgalanan sulara rağmen, ses her zaman ikincildir, katı müzikal-tematik olayların sonucudur ve sadece onlardan elde edilir. Hizmetçi kızların ve askerlerin kötü zevki olan bayağı popüler müzik, tüm somut yabancılığıyla dinlenir ve müzik haline gelir; fakat Stravinsky tarzı bir alayla değil, daha ziyade sınırsız merhametin olduğu anlamlı ülkede sınırlanmış bir biçimdedir (Crawford, 1993, 136)..

Maria odasında, Kitabı Mukaddes'teki Farizîler kıssasını ve zina eden kadının hikâyesini okur. Maria pişmanlık duymakta ve yakın ölümüne hazırlanmaktadır. Küçük bir gölün kıyısındaki bir orman yolunda, akşamüzeri, Wozzeck, Maria'yla birlikte yürür, ona birlikte geçen günlerini anlatır; sonra ona durmasını söyler; Maria korkmuştur; Wozzeck kadını bıçaklar ve ardından, gece, bir tavernaya gider. Çok gergin ve sinirli olan Wozzeck, diğer müşterilere sataşır ve Margret'i kendine doğru çeker; Wozzeck'in kolunda kan lekeleri gören kadın oradan hızla kaçır. Wozzeck, Maria'nın cesedinin yanına, göl kıyısına gider ve bıçaktan kurtulmaya çalışmaktadır. Bulaştığı kanı yıkamak

isterken, tamamen kana battığını ve boğulduğunu hayal eder. Arka arkaya duyulan, dalga dalga kromatik sesler, enstrümantal olarak, Wozzeck'in gölde boğuluşunu yansıtır. O sırada oradan geçen Doktor'la Yüzbaşı, duydukları seslerden korkarlar.

Maria'nın evinin bulunduğu dar sokak; oynayan, şarkı söyleyen ve aralarında Maria'nın de bulunan çocuklar görülür ve bir süre sonra başka bir grup çocuk gelerek, Maria'nın oğluna, annesinin öldüğünü haber verirler. Hiçbir şey anlamayan çocuk, öteki çocuklarla birlikte annesinin cesedini görmeye gider. Temel özelliğini tekrarların oluşturduğu rondo, operadaki karamsar, sonsuz dönüş fikrini vurgular, çocuğun kaderinin de anne babasınınkiyle benzer olacağını belirtir ve olumsuzluğun sonsuz döngüsünü gösterir.

*Wozzeck*'i ekspresyonist dönemin sonuna doğru yazan Berg, Schoenberg'in daha spontane prosedürlerini basitleştirir ve belirginleştirir. Schoenberg ile ilişkisi, müzikal öznelciliğin diyarında Berg'in uyguladığı diyalektik harekette ortaya çıkıyor. O, müzikal dramaya tamamıyla gerçekleştirerek zarar veriyor (Adorno, 2002, 619–27). Büchner'in - ekspresyonist dramanın daha sonraki aşamalarının tipik özelliği olan - karakterlerini tarafsız, neredeyse umursamaz bir biçimde ele alışının sonunda, *Wozzeck*'in ölümüyle, Berg tonal müzik yazar ve tonaliteye döndüğünde genelde olduğu gibi müzik Mahleryan bir özellik kazanır (Crawford, 1993, 142).

Berg'in müziği, duygusal anlamda, kendilerini ifade etme yeteneği yoksullukla zayıflatılmış insanlar adına konuşuyor gibi görünüyor. Bu durum özellikle canlılığı ve sıcaklığı söylediği şarkılardan gelen Marie'nin ve motifin 'Biz fakir insanları' (Eser motife ait karşılıklarında *Ring* kadar zengindir.) sözüne bağladığı sonuçla az ve öz konuşarak gelen *Wozzeck*'in (D minör arası ağıt olarak geldiğinde) durumlarında görülür. Fakat müzik aynı zamanda Doktor ve Kaptan'da eksiksiz karikatürler yaratabilmektedir (Griffiths, 1994, 297).

Eğer insan bu müzikal-tematik olaylara tıpkı geleneksel operadaki melodilere olduğu gibi konsantre olursa, diğer her şey Berg'in tüm seslerinden daha açık hale gelir.

Dramanın önemini vurgulamak için ve operasının yapısındaki ek güçlendirme olarak Berg, *Erwartung*'dan ve hatta Strauss'un *Salome and Elektra*'sından daha çok fark edilen bir temel motif ağı kullanır. Bu motiflerden çoğu bireylerle birlikte tanımlanır, fakat *Wozzeck*'in sözleriyle 'Wir arme Leut' ( Biz zavallı insanlar- Büchner'de başlı

başına sözlü bir temel motif olan kelimeler) özdeşleştirilmiş en önde gelenlerden biri her yerde sindirilmiş insanın kötü halini ifade eder (Crawford, 1993, 142).

Berg'in müziğine o tuhaf çekiciliği veren teknik hesaplarla duygusal rastlantısallığın paradoksal bir füzyonu 'olarak tarif ettiği' kavramın bir açıklaması olarak görülemez (Jarman, 1989, 21). Wozzeck, Berg'in kendi kişisel ilişkilerinin müzikal şekillerin olanaklarıyla eşitlenmesine en önemli örnektir (Jarman, 1997, 175–6). Aynı şekilde bestecinin Wozzeck'le Marie adlı bir kadından garı meşru bir çocuğun babası olmak ve asker olmaları gibi benzerlikleri III. Perde boyunca karakterlerin hassasiyetini ifade eden daha önceleri yazdığı piyano sonatlarından alıntılar yapmasıyla desteklenmiştir (Street, 2005, 85).

Opera müzikal açıdan Schoenberg -özellikle Sprechgesang'ı eserde önemli ve değişken bir rol oynar -, Strauss, Mahler ve daha az oranda Debussy ve Franz Schreker'den etkiler taşır. Tonalitenin ve popüler müziğin yapısından kaynaklanan nedenlerle hafifletilmiş olması gibi nedenlerden ötürü Wozzeck'nin ekspresyonizmi Erwartung'unkinden daha az fark edilir bulunabilir; bunun önemli bir nedeni, Berg'in, Schoenberg'in opera izleyicisinden daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşma endişesi taşımasıdır. Fakat her iki eser de psikolojik amaç bakımından oldukça benzerdir. Eserin içeriği hücreye benzediği için onun yapısı motifsel hücrelerde ortaya çıkar. Bu hücrelerin birbirlerinden gelişme yöntemleri onları, eninde sonunda zarar verecekleri psikolojik sürece bağlıyor. Onların geçiş olayı son derece basit. Motifler birbirlerine iz bırakmadan geçerler ve her yeni motif eski olanın elementlerini onun çözültisi gibi tutar. Bu basit bireysel ton, çoğu zaman motif parçalarını birbirine bağlayan bir yapıştırıcı olur. Enstrümantasyon da aynı şekilde gerçekleşir. Tüm bu süregelen değişme ve hatta tersine çevrilmeden dolayı, tonal madde bir tondan diğerine taşınır ve yavaş yavaş orada çözünür. Akor yapısının tüm özgürlüğüne rağmen egemenlik ve tonik arasındaki gerilimi tamamen bitiremeyen bir ahengin işlevsel aslı aynı yöntemle açıklanabilir. Wozzeck' in etkisi tamamıyla geçişin etkisinde yer alır. (Adorno, 2002, 619–27).

Berg müziğinin 'önünde açılan dipsiz kuyunun içine doğru giden Wozzeck'i takip ettiğini' hissetmiştir. İşlevi 'bilinçsiz olanın sunulması ve aydınlatılmasıdır'; opera, 'müziğin yorumlayıcı gücüyle şeffaflaştırılan çıplak bir içselliktir'. (Crawford, 1993, 143) Diğer bir bakımdan, Wozzeck, endişenin müzikal görüşü, kasvetli manzarasıyla

psikoloji ve hatta izlemciliğe dayalı olmuştur ve bazı insanlara Wagner'i ya da Debussy'yi hatırlatmıştır (Adorno, 2002, 619–27).

Adorno'ya göre bu dünyanın sanat tarafından da dile getirilmesi gereken bir hakikati var. Dünya kötü bir yer ve sanat da bu hakikati söylemeli. Ama sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile söylemeyecek. İçeriği ile söylediği zaman sanatın politik propagandaya dönüşme riski var. Yani kapitalizmi eleştirecekse bunu anlattığı hikâyeyle değil formuyla yapmalıdır (Bkz. Soykan, Dellaloğlu, Keskin, 2003).

Yirminci yüzyılda sahiden 'yeni' (ve bu yüzden 'hakiki') sanatın olumlu yapıcı olmaması gerektiği görüşü çok önemlidir. Çilenin 'şekil değiştirilmesi', kaderle 'trajik uzlaşma', Adorno'nun geleneksel 'olumlu yapıcı' sanatın karakteristiği olarak gördüğü ve 'yeni' sanatın hem estetik hem de politik alanda reddetmesi gerektiğini düşündüğü şeydir. (Adorno, Benjamin, 1994, 398) Wozzeck'in sonu bu anlamda kesinlikle 'olumlu yapıcı' değildir. Belki opera Wozzeck'in ölümünün (III. Perde, 4. Sahne) ardından orkestranın ara faslıyla bitmiş olsaydı aksi düşünülebilirdi. (Tonal) ara faslın ikiyüzlü bir ahlaki düzenin kurulduğuna işaret ettiği düşünülebilirdi ('Zavallı adam riyakâr karısını öldürdükten sonra suya atlayıp intihar eder'). Ancak böyle bir düşünce işe yaramayacaktır, çünkü III. Perde 5. Sahne'de Wozzeck'le Marie'nin küçük oğlunu görürüz. Gerçek çilenin daha derin bir anlamı ya da önemi olduğunu düşünmeye girişmez. Henüz neler olduğunun farkında bile değildir, fakat çok geçmeden farkına varacağına emin olabiliriz. Wozzeck üzerine bir yazısında Berg, operanın bir 'perpetuum mobile hareketiyle' bittiğine dikkat çeker ve 'operanın açılış çizgisinin bitiş çizgisiyle ilişkilendirilebileceğini ve böylece çemberin tamamlanacağını' (Jarman, 1989, 156) belirtir. Bu sözlerin de açıkça gösterdiği gibi 'şefkatli bir ruhta' yaratılan umut tamamen hayalidir ve çocuğun geleceği de karmaşa, çile, vahşet ve umutsuzluk döngüsünü, tıpkı Wozzeck'in yaşantısında olduğu gibi, tamamlamaya mahkûmdur.

Bir anlamda 'olumlu yapıcı' olan *Und Pippa tanzt!* gibi oyunlarla *Wozzeck* (ya da *Woyzeck*) gibi 'olumlu yapıcı' olmayan oyunlar arasında açık bir ayrım vardır (Perle, 1985, 25–37). Yine de Adorno, en uzlaşmaz tavrını takınarak, büyük bir diyalektik katılıkla, konumunun gerektirdiği biçimde yazarken *Wozzeck*'in kendi tarzında 'olumlu yapıcı' olduğunu öne sürer. Neticede o da estetik kapanışı olan tutarlı bir 'eser'dir

ve bu ölçüde acıyı yücelterek ona boyun eğmeye kadar varır (Bkz. Guess, 2003). Adorno bu konuyu işlediği kısımda (Yeni Müziğin Felsefesi'nin başlarında) Wozzeck (ve Lulu) ile Schönberg'in *Erwartung* ve *Die Glückliche Hand*'ını karşı karşıya koyar. Metinden anlaşıldığı kadarıyla Schönberg'in eserleri, sanatın olumlayıcı-olmayan, eser-olmayanları sınıfına girebilir.

Ancak Adorno, 'Negatif Diyalektik' kullanarak yorum yapar ve bu diyalektik ilkesel olarak sonsuza dek uzayabilen bir sarmaldır. Kişinin ortaya attığı iddia diyalektik sürecin neresinde durduğuna bağlıdır. Wozzeck olumlayıcı değildir (Und Pippa tanz! ile karşılaştırıldığında), fakat aynı zamanda olumlayıcıdır çünkü hâlâ bir sanat eseridir (Erwartung'a göre), öte yandan Erwartung da hâlâ sanattır ve bu yüzden baltalamaya çalıştığı olumlamaya kendisi de katılmış olur. Yine de böyle bir konumda durmak sanatın olanaksız olduğunu kabul etmek gibi görünecektir çünkü bir sanat eseri eser olmayan bir eser olmak zorundadır fakat zaten büyük besteciler de olanaksız olanaklı kılan kişilerdir ve çemberi tamamlayabilirler: 'Berg'in yazdığı her parça kendi olanaksızlığından, hilebazlıkla çıkarılmıştır', Adorno'ya göre diyalektik sürecin doğal bir duraklama noktası yoktur. Üstelik bu iyi bir şeydir, çünkü böyle bir diyalektik özgür insan öznelliğinin ifadesidir. Diyalektiğin sonu bir tür akılsal ve duygusal ölüm anlamına gelmektedir (Bkz. Guess).

### 5.2.2 Alban Berg, *Lulu* (1937)

*Alban Berg'in* tamamlanmamış operası *Lulu*, Friedrich Cerha'nın tamamladığı partiyonu ile 1979 yılında Paris Operası'nda sahnelenene kadar, eserin iki perdelik versiyonu (1937) sunulmuştur. *Wozzeck'te* yaptığı gibi Berg varolan bir drama eserinden kendi opera metnini yazmıştır. Söz konusu drama eseri, toplumsal ahlak yasalarının doğal ahlaka aykırılığını ve çarpıklığını bir kadının kişiliğinde veren, kapitalist toplumda insanın nasıl 'meta' haline gelip para yasalarının egemenliğine girdiğini anlatan bir metindir. 'Ahlaklılık', 'meta ahlaki' olup, insani ahlakla derin çelişki içindedir. *Lulu*, bu temel çelişkiyi anlatır ve 'doğal insanî ahlak' ile ikiyüzlü burjuva ahlakını karşı karşıya getirir ve ahlak kavramını sorgular.

Fakat *Wozzeck* klasik bir hazırlanma, sonlanma ve katarsis - katarsis ön yargılı biçimde kötümser olarak algılsa bile - modelini izlerken, *Lulu* meydan okuyan özerklik şarkısının temsil ettiği zirvenin her iki tarafında bulunan olay ve müzik arasındaki güçlü ilişkileri olan oldukça simetrik bir yapıya sahiptir (Griffiths, 1994, 297). Birçok sevgili ve eş nedeniyle sürekli değişen işinin, kadına kazandırdığı ve bu yüzden erkekler ve toplum tarafından anlayışla karşılanmayan bir özgürlük durumu söz konusudur. Çünkü drama, *Lulu*, sadece cinsiyetler arasındaki savaştan değil aynı zamanda her toplumun erotik istekle başa çıkarken karşılaştığı zorluklardan esinlenmiştir.

Müzik bağlamında eserin içeriği dönemin Alman operasına ait birçok unsuru kapsayacak kadar geniştir. Burada Schreker'in cinsel köleleştirme üzerine metaforların dikkat çekici parıltısı ve karmaşık eş zamanlılık da görülebilir. Ayrıca eserde Weill'in popüler şarkı tarzı ve saksafon ve vibrafonun caz tadı vardır. Sık sık daha uzun devamlılıklar içinde kılık değiştirmiş veya iç içe girmiş kapalı neo-klasisizm biçimleri *Lulu'nun* bir özelliğidir. Karakterler çeşitliliği yoğun olan operada, on iki ton tekniğinin yanı sıra - Berg'in tekniği oldukça serbesttir - kesin bir *Lulu* tarzı söz konusudur (Griffiths, 297).

*Woyzeck'teki* gibi bazı karakterler karikatür olarak keskin özelliklere sahipken, diğer taraftan bazı karakterler daha yumuşak olarak betimlenmiştir. *Lulu'nun* kendisi kasten muammalıdır. Bir anlamda *Lulu* bir kişi değil diğer kişi modellerinin bir aynasıdır:

Alwa'nın Romantik gayretinin Alwa'nın babası Dr Schön'ün kinizminin, sonunda Lulu'nun sefalet içinde ölmesinin nedeni Jack the Ripper'ın hayatı reddedişinin aynası (Griffiths, 298). Diğer taraftan Lulu bir insan öncesidir; ahlaki ve sosyal koşullanmadan kaçan insani bir hayvandır. Fakat bu dünyadaki tek gerçek kaçı, ölüme gidişidir. *Wozzeck*'te olduğu gibi onun ölümüne de orkestranın ağıtı eşlik eder, ancak *Wozzeck*'in protestosu ağıtla karışırken Lulu'nunkinde sona yaklaşırken duyulan sakin müzik bir kabul edişi ve hatta eve dönüşü ifade eder. Lulu'nun erotik anlamda olası tek eşi onu öldürecek olan adamdır.

Berg'in 1927'de art arda yaptığı değişiklikler, derlemeler ve karalamalar sonucu ortaya çıkan eserinde kullandığı birbiriyle uyumlu kaynaklar, yorumcular için kompozisyon tekniğindeki maharetinin kanıtı olmasa da eserdeki verimliliğin habercisi oldu. George Perle'nin de söylediği gibi (1985, 86, 205) Berg'in bu tercihi eserdeki yapısal bütünlüğün göstergesi olmasa da Schoenberg ve Webern için öyleydi ve dizgisel anlamda kusurlu olmaktan çok öte, öğretmeninin ve öğrencisinin kullandığı etkileyici göndermelerden daha ilerlemeci bir yapısı vardı. Yine de *Lulu'nun* müziğinde sıra dışı bir esneklik elde etmek için kullanılan olay örgüleri, mecazlar ve temel yapı taşlarına rağmen bestecinin kontrol altında tutmaya çalıştığı dönüşler, parçalanmalar ve kutuplar, bütün bunların Schoenberg düzenlemesini karşılamak için yapıldığını bir kez daha düşündürmektedir.

Ritim, ölçü ve tempo, karakter tiplerinin tasviri ve olay örgüsünün kurgulanmasında oldukça önemli bir rol oynayacak şekilde tasarlanabilir. Ancak asıl önemli olan bu öğelerin zaman kavramının düzenlenmesi ve bozulmasına yaptığı etkidir. Bestecinin geniş ölçekli ve başıyla sonu aynı şekilde biten müzik birimleriyle sonuçlanan alışıldık gerilemeler ve ilerlemelerden kaçışı en nihayetinde *Lulu'nun* hapse düşüşü ve kaçışının sunumunda görsel anlatımıyla bir benzerlik kurar. İzleyiciler böylelikle sebep sonuç ilkesinin mantıksal ilişkisini zayıflatmayı amaçlayan bütün öğelerin bir araya gelerek eserdeki çoklu kaynağı oluşturduğunu görür. Berg'in her şeyi-kapsayıcı anlayışı ve operanın müstehcen havası bir yana, eser Wagner geleneği olmasa da Viyana geleneğine, yani şehvani aşkın yarattığı iniş çıkışlara sadık kalır. (*Nicholas Baragwanath*'ın da söylediği gibi (1999) hiyerarşi ve simetrinin çatışmasının yanı sıra arzu ve ertelenmişliğin coşkunuğu *Tristan und Isolde* ve *Der Ring des Nibelungen*'de kullanılan tema ve tekniklere paralellik göstermektedir. Sonuçta

Kontes Geschwitz'in *Lulu'nun* sonunda söylediği *Liebestod*, *Tristan* ve *Götterdämmerung*'ta olduğu gibi *Lieberserlösung*'a olan inancı dokunaklı bir şekilde hissettirmeyi başarır.) Tabii eğer duygusallık insan kimliğinin özü olarak kabul edilirse, burada bestecinin kendisini *Lulu'nun* sayısız kurbanlarından biri olarak görmesi söz konusu, *Wozzek*'teki farce ve korku havasının oyundaki burjuva altyapısı nedeniyle *Lulu'daki* hiciv içinde daha yıkıcı olduğu görülecektir.

Berg'in duygu yüklü kişileştirmeleri ve geleneksel kodları stilize eden açılımları bütünüyle *Lulu'yu* ait olduğu zamanın ötesine taşır görünmektedir. Bir başka deyişle, stile ait görsel ve duyuşsal öğeler, modernizmin kutuplaşmış uçları ve postmodernizmin yüzeysel etkilerinin oluşturduğu çatışık ifade ve yapı ikiliğine yeni bir tanımlama getirir gibidir. Hakikaten, biraz daha incelediğinde bu durumun bestecinin ait olduğu kültürü sorgulaması olarak görülebilir: böylelikle müziksel ekspresyonizm kendini koşullu yaratıcılıktan ayırır. Yine de, Jarman'ın belirttiği gibi (1991, 54) *Lulu'yu* belli bir kategori altına koyan bütün yorumcular ideolojik fikirlerini bir şekilde işin içine katarlar. Çünkü operanın tematik malzemesi aynı tuzağa düşme korkusunu duyan eleştirmenler ve yönetmenlerin gözlerini kör etmiştir.

Bilinçli bir tarih anlayışıyla yapılacak bir okuma Brecht ve Weill'in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*'nin sahne çalışmalarına şahit olan yönetmeni nedeniyle *Lulu'yu* epik tiyatro kalıpları içine sokacaktır halbuki. *Lulu'yu* bu şartlar altında değerlendirmek yerine Jarman (1991, 98) Berg'in epik ve dramatik çizgiyi bitişiren bireysel ve uzlaşsımsız bir teatral sentez oluşturduğunu söyler. Zaten bu yüzden olayları gözlemlene ve olaylara bizzat müdahil olma arasındaki farkı belirginleştirmek için dramanın gerçekçi geleneğinden sapıp yabancılaşma tekniğini kullanması bestecinin duyuşsal karmaşasının bir yansıması olarak görülür. Operanın yıkıcı etkisine hakkıyla cevap verebilmek farklı bir algı şeklini gerektirir aslında – Berg'in dramasıyla İkinci Viyana geleneği tarihine aşına bir algı. Çünkü sosyal ilişkileri iğneleyen içgüdüsel hareketleri kullanarak yenilikçi bir başkaldırıyı başaran besteci *Erwartung*'ta ilk kez kullandığı dramatik sesin ardındaki güdüyü yeniden canlandırıyor. Bu noktada yapı daha muğlak ve sorgulayıcı bir kimliğe bürünerek opera geleneğini yıkan eleştirel bir güç halini alır.

Hem *Moses und Aron* hem *Lulu* bestecilerinin benzerlerinden çok büyük farklılıklar



gösterdiği eserlerdir. Berg'in Lulu'yu hiçbir zaman bitirememesinin nedeni, mesela, bestecinin komisyona bir eser – Viyola Konçertosu - teslim etmek zorunda kalmasıdır. Onun gibi 1933 Ekim'inden itibaren Amerika'da sürgün hayatı yaşayan Schoenberg hayatta kalabilmek için repertuarına dahil etmek zorunda kaldığı ve komisyonun reddedeceği eserler üretmekle meşguldü. Piyasa güçleri öğretmen ve öğrencisini yalıtılmış ve unutulmuş bir Viyana ekolünün mensupları olarak hatırlanmaya mahkum etti. Yine de, Auner'in de dediği gibi (1999, 15) İkinci Viyana Ekolünün önemi 1945'ten itibaren Webern ve Berg' atfedilen değerle artmıştır.

Son dönemlerde eserdeki kadın duygusallığı ve kadın seksüelliğinin incelenmesiyle Lulu'ya çok büyük bir duygusallık atfedilmiş oldu (bkz. Lochhead 1997). Tam tersine Schoenberg'in yeniden kültürel değerlendirmeleri daha az ilgi çekti. Ancak Moses und Aron'un II. perdesinin sonunda Musa'nın viyola eşliğinde sarf ettiği şu sözler 'O Wort, du Wort das mir fehlt' ( 'Ey Söz, beni terk eden Söz') Schoenberg'in yazdığı en etkileyici, en büyüleyici melodidir (Brinkmann 1997, 211) ve modern insanın bütün endişelerini bir çırpıda özetler gibidir. Brinkmann'a göre buradaki melodi sahne için kurgulanmış bir müzik değil, A Survivor of Warsaw (Varşova'dan Kurtulan Biri)'yle biten İsrail duasını andıran bir ayindir (1947). Böylelikle bestecinin Yahudi kimliğiyle sanatçı kimliği birleşerek Soykırım'ın dehşetini gözler önüne sermiş oluyordu. Sürgünün ve etnik yok edişin bedeli olarak değerlendirilebilecek bu kompozisyon aşırı uçta bir tepki olmaktan da çıkar. Bestecinin 1933'te Yahudi Birliği Partisi için öngördüğü ilkeler, Goldstein'in anlattığı üzere, 'en ileri derecede milliyetçi... militan, saldırgan, pasifizmin ve her türlü internasyonalist düşüncenin karşısında bir duruş sergilemelidir' (2000, 188). Sonuç olarak İkinci Viyana Ekolünün sahneye koyduğu ifade ve yapı şekillerini belirli bir yorumla ele almanın yanlış olacağı söylenebilir. Bu yüzden, eski dünyaya ait mesajlar içeren bu eserlerin yirmi birinci yüzyıla olan gözle görünmez bağlarını ihmal etmemek gerekir.

Yirminci yüzyılda 'yeni' ve bu yüzden 'hakiki' sanatın olumsuzlayıcı olmaması gerektiği görüşü çok önemlidir. Berg, *Wozzeck*'i tamamladıktan sonra uzun süre ikinci bir opera için iki proje arasında kararsız kalır. Bir tanesi Hauptmann'ın *Und Pippa tanzt!* adlı eseri üzerine, öbürü de Frank Wedekind'in '*Lulu*' hakkındaki iki oyunu *Erdegeist* ve *Die Büchse der Pandora* üzerineydi. Berg'in dostlarından bazıları *Und Pippa tanzt!*'in daha

başarılı olacağını düşünüyorlardı. Adorno ise Berg'i, Hauptmann'ın metni yerine Lulu oyunlarını kullanması yönünde yöreklendirmek istiyordu. Berg, ilk başta Adorno'nun tavsiyesine uymayarak *Und Pippa tanzt!* üzerine çalışmaya başladı. Ancak Hauptmann'ın oyununun hakları konusundaki pazarlıklar sonrasında Wedekind'e döndü. *Und Pippa tanzt!* bir tür mutlu sondan yoksun bir *Zauberflöte* gibi görülebilir.

Tamino ve Pamina karakterlerinin (Michel ve Pippa) başarısızlığının öyküsüdür. Kadın ölür, erkek kör olur ve Silesia'dan 'Venedik'e' (yani Habsburg Avusturyası boyunca) dilencilik edip okarinasını çalmaya mahkûm olur. Metin etkileyici müzikal efektler için bir dizi olanak sunmaktadır. Michel'in okarinası bir yana, Pippa'nın bir bardağın kenarında parmağını gezdirdiği ve sesin gittikçe artarak müziğe dönüştüğü bir bölümü bile vardır. Pippa ve babası Taglizoni (I. Perde sonunda kumarda hile yaptığı için linç edilir) Almancayla İtalyancanın karışımından oluşan bir dil konuşurlar; Monostatos karakteri (Yaşlı Huhn) Silesia lehçesi konuşur ve bol miktarda anlamsız inilti ve nidalar kullanır; dans eden Pippa'yı kırık bir bardakla öldürür. Adorno'nun belirttiği gibi oyunun birtakım belirgin dramatik eksiklikleri olduğu doğrudur: tonlama ve hız bakımından bağlantısız ve deşışkendir, ayrıca anlatım yarı yolda hız kaybeder. Ama yine de bunlar eserin olası bir libretto gibi görülmesine engel değildir. Ne de olsa bir oyunun dramatik momentum bakımından *Tristan*'ın büyük bölümünden geride kalması ya da *Zauberflöte*'den daha saçma ve bütünlüksüz bir olay örgüsüne sahip olması pek mümkün değildi ve Berg'in de bir libretto yazarken metni geliştireceğine kuşku yoktu. Adorno'ya göre oyunu 'yeni' sanat için yetersiz kılan şey daha derinlerde yatar.

*Und Pippa tanzt!*'ın başındaki dünya *Wozzeck*'teki dünyaya çok benzer; tek yerel endüsrisi, yani cam fabrikası kapanan küçük bir dağ köyünde bir meyhane. Meyhane işsizler ve gündelik işçilerle doludur. I. Perde'nin sonu gerçekçi bir tarzda sunulan felaketle biter, Taglizoni ölür ve Yaşlı Huhn Pippa'yı kaçıırır, fakat oyun ilerledikçe gerçek felaket bir dizi masalsı olayın içinde erir ve geleneksel bir sonla oyunun kahramanı Michel kör olur, dilencilik yaparak yaşamaya mahkûmdur; bu noktada çektiği çileler için hayali bir teselli bulur: 'İnsanlar seni taşlamaya kalkarlarsa onlara bir prens olduğunu söyle... onlara sudan-sarayından bahset.' Tam da bu türden bir çilenin 'şekil deşıştirmesi', kaderle 'trajik uzlaşma', Adorno'nun geleneksel 'olumlayıcı' sanatın karakteristiği olarak gördüğü ve 'yeni' sanatın hem estetik hem de politik alanda reddetmesi gerektiğini düşündüğü şeydir (Bkz. Guess, 2003)

Wozzeck'in sonu bu anlamda kesinlikle 'olumlayıcı' değildir. Bir anlamda 'olumlayıcı' olan *Und Pippa tanzt!* gibi oyunlarla Wozzeck gibi 'olumlayıcı' olmayan oyunlar arasında açık bir ayrım vardır. Yine de Adorno, en uzlaşmaz tavrını takınarak, büyük bir diyalektik katılıkla, konumunun gerektirdiği biçimde yazarken Wozzeck'in (Berg'in operası) kendi tarzında 'olumlayıcı' olduğunu öne sürer. Neticede o da estetik kapanışı olan tutarlı bir 'eser'dir ve bu ölçüde acıyı yücelterek ona boyun eğmeye kadar varır. Adorno bu konuyu işlediği kısımda (Yeni Müziğin Felsefesi'nin başlarında) Wozzeck (ve Lulu) ile Schönberg'in *Erwartung* ve *Die glückliche Hand*'ını karşı karşıya koyar. Metinden anlaşıldığı kadarıyla Schönberg'in eserleri, sanatın olumlayıcı-olmayan, eser-olmayanları sınıfına girebilir. Ancak Adorno, 'Negatif Diyalektik' kullanarak yorum yapar ve bu diyalektik ilkesel olarak sonsuza dek uzayabilen bir sarmaldır. Kişinin ortaya attığı iddia diyalektik sürecin neresinde durduğuna bağlıdır. *Wozzeck*, *Und Pippa tanzt!* ile karşılaştırıldığında olumlayıcı değildir yani *Und Pippa tanzt!*, *Wozzeck*'e göre olumlayıcıdır.

### 5.2.3 Arnold Schoenberg, *Erwartung* (1909)

Schoenberg, *Erwartung*'a başlamadan önce, arkasında, bilinçli mantığın kontrolündeki birleşik müzikal yapıların yanı sıra gerçek olmayan izolasyonda ayrı duygulara yoğunlaşma bırakmak ve eş zamanlı bir şekilde bilinçsizlikten çıkan çelişkili duyguların çokluğunu ifade etme aracı bulmak istediğini belirtmiştir (Bkz. Griffiths, 1994). Özgür çağrışım içeriğiyle libretto, Marie'nin Viyana Üniversitesi'nde Freud'un kuram ve yöntemlerini öğreten birkaç profesörden biri olan abisi Viyanalı ünlü psikiyatrist Martin Pappenheim'dan edinmiş olabileceği psikanaliz bilgisini yansıtır. Dolayısıyla *Erwartung* Schoenberg'in müziği ile Freud'un bilinçdışıdaki keşifleri arasında – dolaylı bile olsa- önemli bir bağlantı noktasına işaret eder. Sonuçta ortaya çıkan dramadan, doktorun son zamanlardaki psikolojik ve psikanalitik düşünceye aşina olduğunu ve Schoenberg'in mevcut uğraşlarını bildiğini açıkça görülür; hastalığı Josef Breuer tarafından başarıyla tedavi edilen ve onun ve Freud'un *Studien über Hysterie* (1895)'sinde tanımlanan, Marie'nin akrabası Bertha Pappenheim'ın 'Anna O.' Olduğu düşünülür.

Pappenheim, daha geleneksel bir librettoyla başa çıkma kabiliyetinden şüphe duysa da tek bir karakter için bir monolog önerisi kabul eder. Strauss'un *Elektra*'sındaki - Hofmannsthal'ın dramadaki - ana karakter ve *Erwartung*'daki kadın, eser boyunca bir tek psikolojik saplantının hakimiyeti altındadır. Fakat Pappenheim'ın *Erwartung* için yazdığı libretto genellikle parça halinde bağlantısız cümleciklerden oluşan bilinç monologu akımıyla modernist anlamda, Hofmannsthal'ın *Elektra*'sından daha ileriye gider. Eser, yaklaşık yarım saat olan toplam oyun süresinin çeyreği kadar süren üç kısa sahneden ve onları izleyen uzun bir final sahnesinden meydana gelir.

Bestecinin karısı Mathilde ile olan evliliğindeki zorlukların da operanın oluşturulmasında önemli bir etkisi olmuştur. *Erwartung*'un librettosu Mathilde'nin deneyimiyle ilişkilidir, çünkü özel olarak operanın tek karakteri olan Kadın'ın gece ormanda aşığını ararken değişen düşünce ve duygularından oluşur. Schoenberg burada “korku ve gerilim anlarında insanın tüm yaşamının gözleri önünde tekrar nasıl canlandığını yansıtmak” istemiştir (Crawford, 1993, 82).

Tek karakter olan isimsiz bir Kadın bir caddenin, terk edilmiş bir evin, bir ormanın ve bir meydanın oluşturduğu dört sahnenin fiziki anlamda bir yere alışmanın güçbelâ anlaşılır işaretleri olan hayali bir ülkedeymişçesine, başından geçenleri darmadağın bir şekilde anlatır. Son ve en uzun sahnede ortaya çıkan dramatik esas ve onun genelde erotik olan hatıralarına açıkça odaklanması, aramakta olduğu sevgilisiyle karşı karşıya gelmesine sebep olacaktır.

İlk sahnede karanlık bir ormanda kaybolan bir yoldan oluşan, ayışında bir manzara vardır. Bir kadın (soprano) aşğını arayarak sahneye girer. Kendisini karşılayan yalnızlık ve karanlıkta endişeyle doludur içi. Bir sahne değişimi onu, alışık olmadığı her sesle ve gölgelerle geçen her dakikada dehşete kapılarak ormanın en karanlık yerinde el yordamıyla yolunu ararken bulur. Bir sonraki sahnede bir aydınlık ortaya çıkar. Dördüncü sahnede kadın, elleri ve yüzü tırmalanmış, saçı darmadağın, elbisesi yırtık ve bitkin bir halde daha açık bir kırdadır. Uzakta döküntü bir ev vardır ve görünüşe göre aşğının başka bir kadını ziyaret ettiği yer olabilir. Kadın bir şeye takılarak sendeler; bu, öldürülmüş aşğının hala kanayan cesedir. Bundan sonra aksiyon tamamen psikolojiktir. Güvensizlik dehşet dolu bir kesinliğe neden olduktan sonra kadının tepkisi üç ana aşamadan geçer: başlangıçta bir aşk ve keder patlaması, ardından kıskançlık ve öfke galeyanı ve son olarak da arayışının rüya gibi yeniden başlamasıyla sonuçlanan boş bir gelecek düşüncesi.

Bununla birlikte parça boyunca rüya-gibi bir özellik de mevcuttur, çünkü kadının önceleri akşamleyin umutsuzca aşğını beklerken yaşadığı arzu ve erotik hatıralara sürekli bir saplantısı vardır. Böylece şimdi ile geçmiş ya da ölmüş aşğı ile onun yaşayan anıları arasında ayırım yapamaz hale gelir. Schoenberg eserin tamamının bir kabus olarak yorumlanabileceğine; eserin ağır çekimde temsil edildiği başka bir durumda ise her şeyin en fazla psikolojik baskının yaşandığı tek bir saniyede meydana geldiğine dikkat çeker (Bkz. Griffiths, 1994). Bestecinin müzikal tavrı, kendisinin içsel prosesleri ifade etme sanatı diye adlandırdığı, daha sonra ekspresyonizm olarak bilinecek tarzın işlenmesindeki aşırı noktaya işaret eder. Pappenheim'in draması, bu çizgiyi daha da ileriye götürmesini gerektiriyordu ve esere uygun, sansürlenmemiş spontaneliği yakalamaya çabalarken ağır besteleme işini iki haftada bitirmeye karar vermiş, yapıtı 27 Ağustos'tan 12 Eylül'e kadar toplam 17 günde tamamlamış; ancak Pappenheim'a postayla danışmak için kısa bir ara vermek durumunda kalmıştır.

Schoenberg özellikle ormanın naturalist olarak sunulmasına özen gösteriyordu; kadının ondan korktuğunun açıkça görülmesi çok önemliydi; insan geleneksel bir ormanda titreyebilirdi ama ondan korkması imkânsızdı. Zemlinsky yönetiminde -gecikmiş- ilk performansını sergileyen Marie Gutheil-Schoder olmuştur.

Schoenberg'in *Erwartung* ve *Die glückliche Hand* ile olan açık ilişkisinin sebebi, aynı zamanda 1912 yılında *Blaue Reiter Almanac*'ın yayımlanmasını da kapsayan "Metinle olan ilişki" adlı makalede ortaya çıkan 'beste yapmanın coşkusu' diye belirtmesiyle kısmen de olsa açıklanabilir. 'Salt algılama kapasitesi'ne ve 'aklın anlayamayacağı' bir dile yapılan ek göndermeler (1912, 144), bestecinin daha sonraları 'bilinçaltının mucizevi yardımları' (1949, 85) ile ilgili yapacağı birçok kinayenin ilkleri arasındadırlar. Onun rasyonel ve duygusal yetiler arasındaki yaratıcı ilişkisi ile ilgili belirgin analizi 'Müzikte Kalp ve Beyin' (1946), ikisinin temel ayrılmazlığını savunur. Bestecinin 24 Ağustos 1909 tarihinde Ferruccio Busoni'ye (*Erwartung* 'un yazıldığı zamanlarda) yazdığı mektupta şöyle dile getirilir: "Tek amacım, amaçsız olmaktır. Ne biçimsel, ne mimari, ne başka türlü bir amaç(bir şiirin havasını ele geçirmek amacı belki de bunların dışında tutulabilir) , ne de estetik amaçlar... Bunların hiçbirisi değil; en çok: Bilinçsiz duygularımın oluşturduğu sele hiçbir şeyin sızmasına izin vermek..." (Busoni 1987, 396)

Franklin gibi Falck da *Erwartung*'un bütün gerçek Freud tarzı okuma metinlerinin potansiyelini sorgular. (Bryan Simms'in işaret ettiği gibi (1997, 104 – 5) Schoenberg'in metne yapmış olduğu birkaç kesip çıkarma işlemi, habercilik öğelerini etkili bir şekilde devre dışı bırakır ve Pappenheim'in ruhsal bolluğun azami etkisini göstermeye çalıştığı cinsel nedenlerin temelini oluşturur – onun librettosunun sevgilisine ateş eden kadını açıkça tespit eden orijinal versiyonu.) Bununla birlikte hafıza olaylarının kendileri, anlaşılması daha zor bir anlam katmanının ve *Erwartung*'un diğer dikkate değer özelliğinin bağlamında düşünüldüğünde çok daha fazlasının ve de onun bestecinin kendi Sekiz Şarkı setiyle, Op. 6'yla olan metinler arası ilişkisinin oldukça açık bir şekilde durmasını sağlar. Metinler arası bağlantılarının birden fazla anlama gelebilen doğasından dolayı *Erwartung*'un indirgenemez boyutta muammalı olma özelliğini sürdürdüğü düşünülebilir. Böyle benzerliklerin otobiyografik, hatta psikobiyografik bir çözümlemeye davetiye çıkarıyor

olması, İkinci Viyana geleneğinin tutarlı bir özelliğini sunan modernist tavrından kaynaklanmaktadır. Peapenheim'in Erwartung ile ilgili metninde kendini gösteren feminist özellikleri, operanın önemli modernist unsurlarından bir diğeridir.

Tonaliteyi, merkezî bir kontrol faktörü olarak terk eden Schoenberg, atonalite kullanımıyla, ekspresyonistlerin önemli biçimde ilgisini çekmiş ve opera türüne gerçek bir yenilik getirerek, modernist operanın gelişimine en büyük katkılardan birini sağlamıştır. Bestecinin, *Erwartung* ile yaptığı, tonal çerçevenin yıkımından çok tematik formdan feragat etmedir. Bu eserde Schoenberg, içinde müzikten kendini anlaşılır kılması beklenen bütün geleneksel araçlardan kurtulur: açıkça tanınan motif, tonalite çerçevesine dayanan armonik yapının tutarsız dönüşümünün, bütünlüğün ve temaların tekrarı gibi. *Erwartung*'un hiçbir yerinde tam anlamıyla gelişmiş bir ton anlayışı yoktur; eserde görülen her bir motif birkaç saniye sonra terk edilir.

*Erwartung*'un sahne yapımları yani opera olarak sahnelenmesi çok nadir olsa da konser performansları nispeten daha sıktır. Soprano ve orkestra için bir monodrama olan bu opera çok sayıda hızlı ve pahalı sahne değişikliği gerektirir. Yaklaşık yirmi beş dakika süren yapıt, opera yöneticilerini, masraflar karşısında tatmin eden bir uzunlukta değildir.

Marie Papenheim librettoyu, büyük ölçüde Schoenberg'in kendi talimatları ve gereklerine uygun olarak yazmıştır. Aksiyonun ne kadarının realist, ne kadarı aşığının öldüğünü hayal eden bir kadının kâbus görünümünde saf sembolik olduğu, ya da gerçekten onu kendisinin öldürüp öldürmediği açık değildir ve yapıt, konu ve atmosfer bakımından mükemmel bir ekspresyonist eser örneğidir. Süresinin kısalığı, tek kişilik kadrosu, tonaliteyle bağlarını koparmış 'yeni' müziği ve ekspresyonist öğeler barındıran yapısıyla *Erwartung*, modernist operaların en önemli ve erken temsilcilerindedir.

*Erwartung*'un, atematik ve atonal olarak yapılan tanımı, bazı araştırmacılarca reddedilir. George Perle, içinde armoninin karışık bir akorun ardıl dönüşümlerinin dışına çıktığı, sonraki on iki-ton tekniğinin rasgele bir habercisini bulmuştur; Robert Craft gibi bazıları "atematik" ve "atonal" terimlerini reddeder ve sürekli motifik bir gelişim bulurlar –ama onun ana motifi (aslında verdiği tek örnek) A-B-bemol-A-sadece iki perdeli üç notadır. Bu, Beethoven yada Brahms'ın geniş bir eser oluşturması için yeterli motifik yapıdır ve bu figürler diğerleriyle birlikte *Erwartung*'da da yaygındır.

Oysa Schoenberg'den önceki müzikte bir motifin her bir ayrı oluşumu, ya daha geniş bir sürekliliğin parçası olarak ya da onun –bir armoni veya örgü benzerliği yoluyla– başka görünümünü gerektiren bir bağlam içine yerleştirilerek diğerlerine bağlanır; söz konusu süreklilik ve benzerlik aracılığıyla motifin kimliğini sürdürülebilir. Ama Schoenberg bunlardan her ikisini de reddeder. Örneğin her 18. yüzyıl eseri yükselen ve alçalan üçlülerle doludur, fakat hiçbiri bunun bir motif olarak görülmesine izin vermez; ta ki, eserde kendisine bağlamsal olarak bu statü verilene kadar. Bunun için ise *Erwartung*'da eksik olan bir ritim, armoni ve örgü kalabalığı olması gerekir.

Eğer Schoenberg'in başarısının küçümsenmesine neden olmayacaksa “motif” ve “tonal” analitik terimlerine biraz tutarlılık verilmelidir: işte o zaman ikna edici bir şekilde Craft ve hepsinden önce Perle tarafından işaret edilen fenomenlerin önemli yönlerini ele **alnabilir**. *Erwartung*, tonik ve baskın olmaya ilişkin tonal işlevlerinin artık kalmaması ve aslında bu işlevleri yerine getirebilecek neredeyse hiçbir mükemmel triad olmaması bakımından “atonal”dır. Ancak belli başlı akorların anlık istikrar merkezleri yaratması ve eser boyunca değişmesi gibi çok zayıf bir yönden ise “tonal” olabilir. Bach'dan Stravinsky'e her müziğin gerektirdiği gibi, onu anlamak için motifleri eserin bir parçasından diğerine tanımlamak gerekmediği için *Erwartung* “atematik” veya “amotifik”tir: dinleyiciden bir şekli tanımasını beklemek için gereken zaman sınırı yaklaşık otuz saniyedir; bu sınır dışında belli bir perde grubunun tekrarı tesadüf değildir ama dönüşümü eser boyunca anlamını belirleyen basit bir oluşu, tanımlamazlar (Bkz. Rosen, 1996, 39).

Yapıt, içinde enstrüman kombinasyonlarının sürekli olarak değiştiği bir çeşit oda müziği sesi yaratır. Her cümleye tamamen yeni bir enstrümantal renk verilebilir. Tınının böyle serbest bırakılması yirminci yüzyılın ilk yıllarında disonansın serbest bırakılması kadar önemli ve o döneme özgü bir yeniliktir.

Çatışan duyguları sunmaya fazlasıyla yoğunlaşma arzusu, eş zamanlılığa götüren ekspresyonist dürtüye özgüdür. Strindberg'in ekspresyonist oyunlarında olduğu gibi, evrensel bir insan olduğunu vurgulamak amacıyla *Erwartung*'daki ana karaktere de isim verilmemiştir. Ayrıca önceki ekspresyonist tiyatroyu, özellikle Kokoschka'nın *Morder, Hoffnung der Frauen*'ini, andıran biçimde, konuda açık hamlikler vardır; son sahnede Kadın'ın ölmüş aşığını okşar ve severken de görülmesi gibi; ancak Schoenberg



librettoda bazı bölümleri sildiği için bunun gerçekte olup olmadığı ya da Kadın'ın sadece aşğının cesedini bulduğunu *hayal ettiği* belirsiz bırakılmıştır. Müziğe dair tüm gelenekler daima hızlı ifade değişikliğini izleyen yeni bir şeyle yıkılır.

#### 5.2.4 Vselovod Meyerhold ve Rus Modernist Operası

Genel anlamda Rusya'nın modernist tiyatrosunun, özel anlamda ise operanın, zamanın en önemli ve öncü tiyatro yönetmeni olan Vselovod Meyerhold ile başladığını söylenebilir. Meyerhold, [Stanislavskinin](#) öğrencisi ve en büyük reddedicisidir. Wagner'den beri gelen, seyirci ile sahnenin birbirinden kesin ayrımı, tiyatrodaki dördüncü duvar gibi kavramları reddetmiş ve sahne tasarımında seyircinin içine kadar uzanan, seyirciyi kuşatan dekor tasarımları ile [Adolphe Appia](#)'dan esinlendiği konstrüktivist dekor kavramını kuramına taşımış, [Brecht](#)'in kuramını büyük ölçüde etkilemiştir. Meyerhold için burjuva tiyatrosu tüketime yöneliktir. Dekorlar, kostümler hep tüketime yöneliktir. O'nun için de kendi tiyatrosunda bu türden bir tüketim yönelimi yoktur. Oyuncuların hepsi aynı kıyafetler içindedir, tulum giyerler. Oyuncusunun da 'yüce sanat' değil iş yaptığını düşündüğü için bedensel performansı en yukarıda tutacak şekilde, oyuncular birer işçi gibi bedenleri ve hareketleri üzerinde çalışırlar. Bütün bunlar burjuva sanatının düzenine karşı duruşlar ve sahnede yaratılacak yeni düzenin hayata gerçekliğine geçmesine yöneliktir.

Meyerhold, seyirciyi de burjuva tiyatrosunda olduğu gibi edilgen kılmaz. Seyirci de oyunun bir yaratıcısıdır ve böylelikle sahnedeki hareket geniş bir kitlenin hareketine dönüşür. Burjuva tiyatrosunda güzel bulmadıkları şeylerden biri olan çerçeve sahneye ve salon mantığına alternatif olarak geniş kitlelerin katılımını sağlayacak olan stadyumda gösteri yapmak gibi fikirler de bu açılardan Meyerhold'un tiyatrosuna yüklediği toplumsal değişim/ dönüşüm/ devrim işlevini tanımlar niteliktedir. Meyerhold yine aynı 'iş mantığı' ile dekor tasarımcısı yerine mühendis kullanmayı seçer. Burjuva toplumuna karşı yeni bir seyirci yaratmak için gösterisi de buna paralel şekilde proleter bir duruştur. Meyerhold tiyatrosu bütün öğeleriyle ve oluşumuyla tiyatroya politik bir işlev yükler. Bütün öğeleri de bu politik tavırla tutarlıdır. Batı'da çok az tanınmasına karşın, aslında, Brecht ile özdeşleştirilen modernist tiyatronun temel fikirleri köken olarak Meyerhold'un devrim yaratan çalışmalarına dayanmaktadır. Meyerhold ile Rus formalistleri (biçimcileri) –bir yanda Shklovosky ve diğer yanda da Brecht - arasında kesin bir etkileşim olduğu açıktır. (Leach 1989, 170–72).

### 5.2.4.1 Sergey Prokofiev ve *The Love for Three Oranges* (1919)

Prokofiev durumunun ise Meyerhold ile bağlantılı olduğu, kabul görmüş anti-operasının başlığından bile anlaşılmaktadır. Çünkü Carlo Gozzi'nin hikâyesini yeniden bulan, uyarlayan ve de onu gazetesinin ilk sayısında bir tür manifesto parçası olarak yayımlayan, 1914'te, Meyerhold'tur; Meyerhold gazetesini *The Love for Three Orange* olarak adlandıracak kadar ileri de gitmiştir. Bu gazete kısa ömürlü olmuş ve oyunun kendisi Meyerhold tarafından hiç sahneye konmamış olsa da, *commedia dell'arte* (İtalyan halk tiyatrosu) prensiplerini Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu ve sanat yönetmeni Stanislavsky'nin (1863–1938) natüralist tiyatrosuna karşı mücadelesi için uygun hale getirme fikri, bir süreliğine, Meyerhold ve destekçilerinin uygulamalarında belli başlı bir strateji olmuştur. 1917'de Meyerhold'un kendisi *Three Oranges*'ı Prokofiev'in ele alabileceği bir opera konusu olarak önermiştir; opera iki yıl sonra tamamlanmıştır. O zamana kadar New York'ta olan Prokofiev operayı ilk kez Chicago'da 1921'de sahnelemiş, yapıtın ilk Rus yorumu Leningrad'ta 1926'da gerçekleştirilmiştir.

*The Love for Three Oranges* ostinatoları, herhangi bir psikolojik amaçtan uzaklaştırır ve bunun yerine onların bir Gozzi oyununa dayanan bir komik fantezinin çarklarını döndürmelerini sağlar. Söz konusu oyun Busoni'nin *Turandot*'u ve uzaktan da olsa Puccini'nki gibi peri masalının ve *commedia dell'arte*'in yönlerini birleştirir ve sahnedeki el becerisine ait kutsanmış kesinliklerle alay eder.

Bu opera insansızlaştırma olayını yeni boyutlara taşımıştır: 'karakterler' kukla bile değil, sadece oyun kartlarıdır. Operanın kahramanları şöyledir: Kral (bas), Prens (tenor), Presses Clarissa (alto), Başbakan Leander (bariton), Truffaldino: saray soytarısı (tenor), illüzyoncu Chelio (bas), büyücü Fata Morgana (soprano), ayrıca üç prenses (sonradan portakal oldukları için sese ihtiyaçları yoktur). Onların kaderleri Fata Morgana ile Chelio arasında olan bir kart oyununda belirlenir, iki büyücü zanaatlarında o kadar yetersizdir ki 'seyircilerden bazıları' ( Kaşları kalkmış olanlar, Kaşları inik olanlar, Tuhaf olanlar, Boş kafalılar ve partitürde yazılmış diğerleri ), oyunun tatmin edici bir şekilde bitmesi için bazen araya girmek zorunda kalırlar. Oyun şans ile

kontrol edilir ve seyircinin karakterlere biraz olsun sempati duymasını sağlamayı bir kenara bırakın, yavaş yavaş gelişen hikâyeye seyircinin ilgisini çekmek için bile hiçbir şey yapmaz.

Operanın müziği açık bir şekilde anti-Wagner tarzı biçimlere ayrılmıştır (Frolova-Walker, 2005, 181-86): Kendi doku, ritim ve melodik materyalleri ile birbirinden ayrılan ve kişiselleşen, kabaca iki dakikalık, bağımsız parçaları - *visions fugitive*, *geçici imgelem*, *hayal*- içermektedir. Sadece - leitmotive olmayan - bir kaç tema birden fazla duyulur. *Three Oranges* kelime diziminde birkaç farklı yaklaşım kullanır ve vokal stili ise rasgele seçilmiş çeşitli kaynaklardan derlenmiştir – kökeni ne olursa olsun her tür opera klişesinden gülünç bahisleri de içerir. Bu yüzden opera, hem müzikal hem de dramatik anlamda Meyerhold tarzı ‘montage of attractions’ (atraksiyonların montajı) ( ‘atraksiyon’ panayır alanı veya sirkteki anlamında kullanılmıştı, bu Sergei Eisenstein’in terimidir) demektir. Atraksiyonlar büyük ölçüde çeşitli yapıdadırlar ama kasıtlı olarak da yüzeyseldirler. İzleyiciler, doktorun kesin bir şekilde ifade ettiği hastalıkların bulunduğu listeye zamanından geç ve ölçemeyeceğimiz bir titreme ile gülebilir, beş parmak egzersizlerini hatırlatan küçük şeytancıklar korosuna, Rimsky-Korsakov’un oktatonsizmi aşırıya aldığı gösteren Chelio’ya, kız elbisesi giymiş aşçıya ( Stravinsky’nin *Mavra*’sında kız elbisesi giymiş başka bir aşçının yankısıyla ) ya da hikâyenin yoldan çıktığı ve ‘seyircilerin’ olağandışı bir müdahale ile oyunu kurtarması sırasında portakallarla ve ölü prenseslerle dolu durumun tamamen saçmalığına gülebilir. Ama bu gülmeler, hem Meyerhold hem de Eisenstein’in şiddetle istediği ‘programlanmış’ seyirci tepkileri ile karşılaştırıldığında biraz zayıf kalır.

Metnin yazarı Carlo Gozzi’ye (1720-1806) göre, *Three Oranges*, Carlo Goldoni ve Pietro Chiari’ye karşı yöneltilmiştir, Meyerhold’a göre ise, Stanislavsky ve natüralist geleneğe karşı; ama Prokofiev’e göre *Three Oranges* her türlü tiyatro ve opera tartışmalarından ayrı görünmektedir. Bu eğer bir taşlama olarak alınacaksa, o zaman tam olarak odaklanılmış bir şey olduğu söylenemez çünkü Prokofiev, ister en tipik opera klişeleri olsun ( uyumlu sihirli sözler ‘Fata Morgana!’, tipik ikili ise ‘Que faire! Miseriè!’ diyecektir ); ya da Bizet’in *Carmen*’inin son sahnesi olsun ( acıklı bir şekilde neşeli mart ayına çalınan ve memnun olmayan bir karakterin varlığını işaret eden kontrpuan ), isterse de Debussy’nin *Pelléas et Mélisande*’sinin müzikal stili olsun (

‘aşk’ müziğinin kısa kısa oluşu ), yoluna çıkan her şeyle alay eder. Prokofiev’in, gelenekle ve diğer her şeyle ilgisini ve bağını koparan bu tavrı, anlaşılabilir, çünkü Prokofiev henüz kendini Rusya’nın dışında başka hiçbir kültürel çevreye kök bağlayamamış bir göçmendir. *Three Oranges*, Chicago’nun opera sahnesinden farklı olduğu kadar Prokofiev’in geride bıraktığı devrimci Rusya’dan da farklıydı. Yapıtı, 1926’da Sovyetler Birliği’ne geldiğinde, kendini tesadüfen kültürel bir polemğin içinde buldu: ‘modernistler’ tarafından hoş karşılanmasına rağmen, proletaryanlar tarafından alaya maruz kaldı. Bu aşamadan sonra operanın kendisinin Sovyet Rusya’da önemli bir gelecek elde etmesi için artık çok geçtir: İlk Beş-Yıllık-Plan, Stalin dönemi, Sosyalist Realizm’in uygulamaları sadece birkaç yıl uzaktaydı ve *Three Oranges*’ın hafifmeşrepliği, alaycılığı, ironisi yakında istenmeyecekti. Ama yine de, *Three Oranges*, Prokofiev’in sonraki çalışmalarının sonucuna çok az benzemesine rağmen, operanın March’ının halkça tutulması sonucunda Prokofiev’in adının ayrılmaz bir biçimde önceki eğlenceli çalışmalarıyla ilişkilendirilmesini sağlamıştır.

#### 5.2.4.2 Dmitri Shostakovich ve *The Nose* (1928)

Dmitri Shostakovich (1906–1975), Sovyet Rusya’da sanatsal özgürlük ve deneyimlerin olduğu 1920’li yıllarda, kendi anti-operasını, Meyerhold tarafından da esinlenen *The Nose*’u yazdı. Başrol oyuncusunun daha renkli bir hayat sürdürmek için sahibinden ayrıldığı opera *The Nose*, içerdiği modernizmi ve şakacılığı, fantastik komedi araçları olarak sunar. Shostakovich bunu bestelerken, Meyerhold’un tiyatrosunda piyanist olarak çalışmaktaydı ve ondan bir oda kiralamıştı. Daha sonra Meyerhold ile Mayakovsky’nin *The Bedbug* (1929) adlı oyununda birlikte çalıştılar ve Meyerhold *The Nose*’u sahneye koymayı düşündü. Çeşitli nedenlerden ötürü, sahne işi Moskova’dan Leningrad’a taşınmak zorunda kaldı ve böylece Moskova-temelli Meyerhold dışarıda kalmış oldu. Meyerhold’un 1920’lerde, Gogol’un metnine dayalı, *The Government Inspector* (1926)’ı sahneye koyma cesareti, Shostakovich’in hayal gücünü körükledi; bu sahneye koyma işi, Trotsky ve Walter Benjamin’den cevaplar alarak ve günün eleştirilerini kutuplaştırarak, kritik ve çeşitli fikir ayrılıkları yaratmış, ilgi çeken bir dava halini aldı.

Aynı şekilde Shostakovich de Gogol'u kendine kaynak olarak aldı ve Meyerhold tarzı yaklaşımı müzikal sahneye çevirmeye çalıştı. Örneğin, Meyerhold sahnelemesi, başka boş sahnelere doğru taşınabilen küçük platformlara sıkıştırılan karakter topluluğunu belirgin bir şekilde göstermiştir. Shostakovich de karakter toplulukları ile çalıştı: sekiz kapıcı, on polis memuru, yedi centilmen, sekiz öğrenci ve bunun gibi.

Opera ilerledikçe, özenlice tertip edilmiş ensemble sahneleri gittikçe daha da önem kazanmaktadır: küçük reklâm bölümlerinin olduğu sahnede ( Perde II ) sekiz kapıcı, sekiz farklı reklâmı bir pointillist atonal kanon gibi eş zamanlı olarak telaffuz etmektedirler; tuzak sahnesi ( Perde III ) farklı tiyatro oyuncularını çeşitli grupların birbirleriyle karmaşık etkileşimi ile yazı yazmaktadırlar; mektup okuma sahnesi ( Perde III ) iki çift karakterin bir mektubu ve ona olan cevabı aynı zamanda okuduğu bir kuartet – dördü; son olarak da Sahne III'ün Intermezzo'su ( Ara Perdesi ) eşlik edilmeyen bir septet – yedili- koroyla inmeye başlar ve Nose'un (Burun)'un talihiyle ilgili söylentiler arttıkça oyun, Meyerhold'un sahnelemesinin cümbüşlü finalini andıran zekâ ürünü bir komik-opera finali halini almaktadır.

Shostakovich aynı zamanda Meyerhold ekolünün 'yabancılaşma' etkisini – natüralizme karşı, sahneleme yapaylığının açıkça ortaya konması- yeniden üretmeyi amaçlamıştır. Brecht tiyatrosunun başat unsuru olan 'yabancılaştırma'; Brecht'in terimi *Verfremdung* da 'yabancılaştırma' olarak çevrilmiştir. Shostakovich bunu iki şekilde başarmıştır. Birincisi, Gogol'un *novellasının* (kısa roman) sahneye uyarlanması hikâyenin saçmalıklarının da tamamen görsel bir şekilde ifade edilecek olduğu anlamına gelmekteydi. Gogol'da, Binbaşı Kovalyov'un burnunun uzaklara kaçışı, bir hayal veya bir *tall tale* (fantastik öykü)olarak anlaşılabilirdi ama Shostakovich'in sahnesinde, kayıp burnun bütün saçmalıklarını detaylı bir biçimde görülür: Yüksek tabakadan bir hizmetçi olarak ortaya çıkışı, Kazan Katedrali'nde 'şevkle dua edişi' ve tutuklandığı sırada yer değiştirmesi (Gogol'da tutuklanış sadece bir söylentiden ibaret kalmaktadır).

Seyircilerin bunu gerçek dünya ile bağdaştırması imkânsızdır; seyircinin karakterlere biraz olsun sempati duymasını bir kenara bırakın, onların karakterlere inanmaları bile söz konusu değildir, seyircilerden böyle bir şey istenemez. İkincisi, müzik Gogol'un kendi cansız yaklaşımını alarak onu daha farklı, yabancılaştırılmış bir oyuna

dönüştürür: en gülünç mısralara çoğunlukla en ağır ve en ciddi müzik eşlik eder.

Örneğin Kazan Katedrali sahnesinde (Perde 1), hayretler içinde kalmış ve şaşırmış olan Kovalyov ile burnunun arasında geçen diyalog sunulmaktadır bize; burun, bir şekilde Kovalyov'dan daha yüksek bir tabakaya eriştiği için, Kovalyov'dan kusursuz saygı beklemektedir. Ama bu çılgınlık, sık sık uğrayan ve atonalliğin eşiğinde sendeleyerek kelimesiz koronun arka plan olarak görüldüğü yerde çözümlenir. Berg'in *Wozzeck*'indeki uyuyan askerlerin korusu büyük ihtimalle burada esin kaynağı olmuştur. *Wozzeck*'in etkisinin bir başka işareti ise, çoğu erkek bölümlerinde, özellikle de bağırma müsaite olan polis memurlarının bölümlerinde, grotesk (abartılı, gülünç ve de korkunç) üslupla, tiz notaların bulunabilmesi olarak gösterilebilir. Elbette Shostakovich'in traş olma sahnesi ile başlama kararı, Berg'in *Wozzeck* operasına yapılan en önemli göndermedir.

Stalin'in gücünü arttırdığı Sovyet Birliği için Meyerhold tarzından esinlenmiş bir taşlama, *Three Oranges'da* olduğundan daha çok günceldi. Büyük bir hırsla ve hızla gelişen bürokrasi, *The Nose* karakterinde yansıtılmıştır; tıpkı, her yerde hazır olan polisliğin operadaki farklı sınıflardaki polis memurlarının varlığı ile yansıtılması gibi. Ama herhangi bir ciddi, güçlü politik eleştiri aramak yanlış olacaktır; Shostakovich, her sahnedeki çarpıcı müzikal ve dramatik etkiler üretmede anarşik konulardan açıkça yararlanmıştı.

*Three Oranges* gibi Shostakovich'in anti-operası kuvvetli tartışmaların konusu olmuştur, ta ki Shostakovich modernist "formalizm"i yüzünden 1936'da – ki 1936'da gözden kaybolmuştur- dışlanana kadar. Bazı müzisyenler operanın notalarını yurt dışına çıkarabilmiş, böylece 1960'larda opera, Batı'da sahnelenmiştir. Sovyetler Birliği'nde ise ancak 1974'te, Khrushchev Thaw tarafından tekrar sahnelenebilmiştir.

### 5.2.5 Claude Debussy ve *Pelléas et Mélisande* (1902)

Claude Debussy (1862-1918) müziğin, yeni halinin, oldukça yeni bir opera çeşidini gerektirdiğinin farkındadır ve yeni, denenmemiş bir opera dili geliştirmek ister. Sanatçı 1893'te okuyup aynı yıl sahneye uyarlamaya başladığı ve orkestranın 1902'deki ilk performanstan kısa bir süre öncesine kadar hazır olmamasına rağmen beste taslağını 1895'te tamamladığı *Maurice Maeterlinck*'in metni, teatral ideallerine cevap olmuş, aynı zamanda opera yazma deneyimi de müzikal ideallerini gerçekleştirmesini sağlamıştır.

*Maeterlinck*, Debussy'nin operasında çok önemli bir role sahiptir; bunun nedeni metnin Wagner'in müzik drama metinlerine ne kadar benzediği ve onlardan ne kadar farklı olmasıdır. Çünkü Debussy'nin yazıları, Wagner'e karşı hissettiği güçlü ve karışık baba-oğul ilişkisine işaret eder. Maeterlinck'in oyunu Wagner'in kahramanlık eserleri gibi belirsiz bir orta çağ dünyasında geçer; karakterlerin özellikle *Tristan*'inkiler gibi sadece kendi hislerine karşı sorumlulukları vardır. Karakterlerin neredeyse bütün konuşmaları kısadır; çok büyük bir bölümü cevaplanmamış sorular, desteklenmeyen sözler ve bitirilmemiş cümleler içeren belirsiz konuşmalardır. Bu özellik Debussy bir olumsuzluktan ziyade, müziğiyle tamamlamasına olanak veren bir açıklık sağlar. Genel anlamda müzik, metin neredeyse ancak orada anlamlı bir şekilde açıktır; oysa bu tamamlanmamışlık sürdürülebilir ve hatta müziğin doğasıyla haklı çıkartılabilirdi (Griffiths, 1994, 282).

Operada ilki bir mektubun ezbere okunması, ikincisi Melisande'nin kuleden söylediği gibi oyunun konuşmaların bulunduğu yapımında (hem Faure hem de Sibelius olası partiyonlarında bu sahne için şarkılar tedarik etmişlerdir) muhtemelen söylenmesi gereken bir şarkı olmak üzere toplam iki önemli solo geçiş vardır. Bunlar olmazsa metnin büyük bir bölümü hece şeklinde sunulur. Böylece kelimeler çoğunlukla etkilerine karşı tarafsız veya belirsiz olarak aktarılır.

Ayrı duruşu ve merakıyla Golaud sahneye çıkmış izleyicilerden biri gibi de görünür. Bir Verdi ya da Wagner operasında izleyicinin cevaplanmasını bekleyeceği soruları sorar: Melisade nerden gelmiştir? Opera başlamadan önce ona ne olmuştur? Göründükleri sahneler arasında Pelleas ve Melisande ne yapar? Daha önce de mi birbirlerine âşıktılar?



Eğer Debussy'nin operası bu sorulara cevap veremiyorsa, bu kasıtlıdır. Debussy, çarpıcı bir şekilde müziğin gücünün 'duygunun çıplak tenini' açığa çıkardığını yazmıştır: *Pelleas et Melisande* bizden 'bu çıplak tenin' bir Puccini deneyiminde olacağını düşünebileceğimiz anlamda olması gerekmediğini anlamamızı ister (Griffiths, 283).

Müzikle ilgili, kendini gizleme veya yanlış tanımlanma söz konusu değildir. Genelde birkaç ana tema kullanılır ama Debussy'nin Wagner'e yakınlığı orkestrasyonda değilse de, bazı masif yapılarda belirgindir. Fakat Wagner'in izleri, burada Musorgsky'ninkinden çok daha açık değildir: örneğin yaşlı kral Arkel kesin ama sorgulanabilir hikaye otoritesinde Pimen'e olduğu kadar Gurnemanz'a da borçludur ve tekrarlayan iki kalıplı deyim yapıları, Musorgsky'nin Boris'inden mirastır. Debussy'nin klişe biçimlerine ve sanal ölçülere gönderme yapması nedeniyle korolar anlamları ve imalarında yargı veya duygular kadar belirsizdir. Buradan operanın kendi kritiği de çıkartılabilir: içinde korkunç bir hikâye veya temel bir aşk üçgeni bulunan bir opera, önemsiz bir anlatıya sahiptir.

Opera, birçok sembolist okumaya tabi tutulur. Operanın açılış sahnesindeki su, operada ve diğer sanat disiplinlerinde, birçok farklı semiyotik okumaya ve göndermeye açık bir simgedir. Özellikle empresyonizme dâhil edilen sanatçıların yapıtlarında su, 'ışık' ya da ışıkla ilişkiliği üzerinden kompozisyona eklenen çok önemli, fakat 'kendisi olarak' merkeze yerleştiremeyeceğimiz bir öğedir ve bu dönemin Fransız sanatında su ve ayna, neredeyse tamamen aynı anlayışla ele alınmış öğelerdir (Bkz. Dündar, 2004). Freud'un rüya analizlerindeki *kavranamayan, akışkanlığıyla şaşırtan, küttleselleşince kendisine eklenen 'derinlik' koduyla 'ne'liğini yenileyen ve bir nevi 'kapatan su'*yun işaretlediği bilinçaltı dünyasıyla, bu derin belleğin organik ilişkisi vardır (Bkz. Dündar). *Pelleas Melisande*'ın ilk sahnesindeki su, bu semiyotik okumaların büyük kısmını karşılar. Kral Arkel'in oğlu Golaud, avını izlerken ormanda yolunu kaybeder ve bir suyun kenarında yarı bilinçsiz bir halde duran Melisande'a rastlar. Melisande'la konuşmaya, ona yardım etmeye çalışır, Melisande ise, farklı bir bilinç durumunun getirdiği, farklı bir 'dil' ve 'gerçeklik' söz konusudur.

Melisande'in aslında Mavi Sakal'ın şatosundan kaçmış olduğu düşünülür fakat yapıtta bundan hiç söz edilmez. Bu nedenle Melisande büyük bir güvensizlik ve korku içindedir. Melisande'in suya düşürdüğünü söylediği yüzüğünün, Mavi Sakal tarafından

verilmiş olduğu ve bu nedenle Golaud'un yüzüğü sudan çıkartmamasını, aksi takdirde kendisini suya atacağını söyler ama suyun başından da ayrılmak istemez fakat Golaud, bir şekilde Melisande'ı ikna eder (Bkz. Clements, 2006). Operaya, sembolist bir okuma ile yaklaşıldığında (Bkz., Dünder, 2004) şöyle bir tablo oluşturulabilir:

**Av:** Kaybedilmiş, Prens kaybolmasına yol açmıştır.

Kaçan av yaralıdır, Golaud kan izlerini görür. Golaud'un avın peşinden giden köpekleri de kaybolmuştur. Kaçan av ve kaybolan köpeklerden bahsedilmez bir daha, akıbetleri meçhuldür, metinde sıklıkla ve daha açık örneklerle görülecek bir durumdur bu: kendi zamansal süreçlerine bırakılan ve özne tarafından bir daha takip edilmeyen öğeler, yan öykücükler...

**Orman:**En eski Kelt söylenlerinden başlayarak, kaybolmak için en uygun yer, eski arap hikayelerinin labirent imgesinin en özeli düpedüz çöldür; batıdaysa bu, ormandır genellikle...

**Kadın** (Golaud için, öncelikle nesne olarak)

Burada av-kadın paralelliği garip ama dikkat çekicidir: Golaud'un avı yaralıdır, kan kaybeden hayvan suyun başına gider, Melisande suyun başındadır, bir başka otoriteden, Mavi Sakal'dan kaçmaktadır o da, bir nevi, yaralıdır da...

**Su** (Melisande)

Golaud üzerinden, erkek bilinçaltına gönderilen bir kod, kadın ve su, kadın ve sıvı, içinde beslendiğimiz rahim sıvısı gibi, gizli...

**Yüzük** (Melisande)

Suyun içersinde, dolaylı bir fallik öge, Melisande tarafından oraya 'düşürülmüş' olduğu söyleniyor, ama Melisande orada kalmasını istiyor...

Yapıtın yapısı, bestecinin olgunluk döneminde vardığı armonik-modal özel bileşimin en üst düzeyde değerlendirildiği bir kurgusalıktır; öte yandan, bestecinin ilk dönemindeki Wagner etkisinin çok belirgin olduğu şarkılarındaki eğilimlerin de, çok daha kişisel bir müzik diliyle değerlendirilmiş olduğu açıktır: Modalite ve modalitenin büyük değerleri, hikâyenin karanlık medieval ortamıyla tam anlamıyla örtüşecek bir incelikle kullanılmıştır; masif bir tını dünyası, yapıtın her yerinde, aslında Debussy'de pek de alışkın olmadığımız bir kütleli çerçeve oluşturur. Debussy öncesinde ortak ses kullanımını fonksiyonel bağlamından ayrı düşünmezlerdi, oysa bu yapıtta bu durum söz konusudur.

Bir başka sembolist okumaya göre, Melisande'in sahnelerinde, genellikle pentatonik dizilerin kullanılması, Melisande'in pastoral ve 'ilkel' insan ya da 'kadın' tarafına yapılan bir göndermedir. Bu okuma uyarınca, karakterler, mevsimlerle denkleştirilir: Melisande, ilkbahardır; genç, diri, saf. Pelleas, yazdır; kısa yaşamı, güz yani Golaud tarafından sona erdirilir. Golaud, güzdür; saçları beyazlamış ve yaşlanmaktadır, yazı yani Pelleas'ı bitirir. Arkel, kıştır; keder ve ölümü çağrıştırır, kördür ve sakindir (Bkz. Brown, 1992). Ancak bu sembolist okuma, metnin bir çok yerinde çöker ve geçerliliğini yitirir. Çünkü Maeterlinck'in metni, sembolist yorumlara açıksa da, bu açıklık, metnin yapısal açıklığıdır, kısa cümleleri, cevaplanmayan soruları, zaman, mekan, karakter boşlukları, metnin açıklığını belirtir. Ancak bu açıklık, ya da açık yapıt olma durumu, yorum ve aşırı yoruma da izin vermekle birlikte, aslında modernist bir yazın örneği olarak, sembolist geleneği reddeder. Bu nedenle, söz konusu semboller ve bu sembollere yapılan geleneksel romantik atıflar, metnin öngörüsü dâhilinde değildir.

Metnin akışıyla son derece organik bağları olan, ritmik, daha doğrusu, ritmik-dokusal açılma-kapanma / sıkışma eylemlerinin planlanması ustacadır ve bu oluşlar, *leitmotiv*, düşüncesinin, Debussy'deki bu çok gelişmiş planı içerisinde farklı ve çok yeni bir değer kazanmasını, dahası, yeniden anlamlandırmasını koşullayacak bir çerçevede var edilmişlerdir (Bkz. Dündar, 2004). Yapıttaki tüm simgesel nesnelere, olayların, duygu durumlarının, göndermelerin müziksel karşılığı vardır ver tabii ki bu yeni bir şey değildir; (Bkz. Dündar) öte yandan, ağırlıklı olarak ritmik-dinamik dokusallığın kendi iç kurgusallığının birer *leitmotiv* gibi değerlendirilişi, en azından Debussy'nin yaptığı biçimiyle, yenidir. İlk bakışta, zaten tümüyle recitatif üzerinde akan yapının içindeki bu ritmik-dinamik sıkışma açılma süreci raslamsal, ya da tümüyle *sadece* metinle ilgili, metnin zorunlu olarak koşulladığı bir şey gibi gözükse de, metnin bütününe dair bir üst metnin, bir özetin tasviridir, taklidi bu süreç (Bkz. Dündar): Melisande'in tuhaf, bilinç akışının ve dahası, bu bilinç akışının yol açtığı bir imge olarak vücut ritminin.

Melisande, Golaud'yla evlenerek, Golaud'un babası Arkel'in ıssız, korunaklı ama çıkışsızlık hissi veren, karanlık bir ormanın içindeki sarayına yerleşir. Golaud, insani erdemleri önemseyen, aristokrat, neden-sonuç ilişkileri kurmaya çalışan, iktidarı yumuşak ama aynı zamanda asker disiplinine de sahip, kararlılığı neticesinde bir av peşinde kaybolabilme zaafı da gösterebilen bir karakterdir. Ancak bu evlilikte Golaud, kendi Melisande'la iletişim kurmaya çalışmakta fakat Melisande kendi bilinç

düzeyinde, kendi dilini konuştuğundan, söz konusu evlilik ve karı-koca ilişkisi izleyiciye geçmemektedir. Gerçekliği tamamen farklı olan Melisande'nın dünyaya, nesnelere, olaylara nasıl baktığını anlamak mümkün değildir, tuhaf hüznünün nedeni kapalıdır, belki böyle bir neden hiç yoktur, metin 'deli', diye kesip atılmasına da izin vermez, çünkü zaman zaman belli bir mantıkla olayların içinde olduğu izlenimi veren bir havaya da bürünür (Bkz. Dündar). Öte yandan hikâyenin, hiç de 'bu özel ve tamamen kendine özgü farklı bir yaratık, onu anlamaya çalışmak yerine seviniz' gibisinden ucuz bir önermesi yoktur; hiçbir önermesi olduğu da söylenemez zaten: hikâye bir yanıyla sadece karmaşık, bir o kadar da yalın bir oluşu gösterir, her şeyin ucunu açık bırakır.

Golaud'nun kardeşi Pelleas saraya gelir ve Pelleas, Melisande'a âşık olur, Pelleas da Golaud gibi Melisande ile iletişim kurmaya çalışır. İzleyici, Pelleas ve Melisande'nın aşk yaşadıklarına dair –Golaud'la da olduğu gibi – kesin ve net bir fikir edinemezler, belirsizdir ve bu belirsizliğin nedeni Melisande'nın iç dünyasının ve dilinin anlaşılmazlığıdır. Melisande'nın Kral Arkel'le olan ilişkisi de muğlaktır. Cinsel çağrışımlar olmasına rağmen, net olarak neler yaşandığı cevaplanmaz. Bu belirsizlik, ailevi akrabalık bağları için de geçerlidir. Kimsenin, nereden geldiği ve dolayısıyla kökeni ve geleneğiyle ilgili bilgi verilmez. Ne Melisande'nın neren geldiğine dair açık bir bilgi vardır –Mavi Sakal'ın Şatosu'ndan kaçmış olabileceği bilgisi, tamamen metin dışı kaynaklardan edinilen bir görüştür, operanın kendi metni bu yönde herhangi bir ipucu vermez –ne de bu kraliyet ailesindeki akrabalık ilişkilerinin kesin olarak açıklığa kavuşması söz konusudur. Böyle bir ilişkiden şüphelenen Golaud, Pelleas'ı öldürür ve ardından, anlaşılamayan bir sebeple Melisande da ölür. Golaud ise başından beri anlamadığı bu olay örgüsünün sonunda, vicdan azabı ve keder içindedir. Debussy'nin müziğindeki medievall çağrışımların, iki itici gücü vardır (Bkz. Dündar); ilki Golaud'un sahnelerindeki, kahramanın duygu akışını izleyen, Golaud'un prens olarak kimliğine biraz ama çok uzaktan ironik bir hava getiren 'con noblezza' ezgi ve hareketlerdir. Diğeri, Melisande'nın Golaud'nunkilere göre daha dağınık ve dinamiği daha çeşitli, daha 'paysan', pastoral bir üsluba yaklaşan, daha sade ama özgür bir modalitedir. Pelleas, bu çerçevenin içinde, müziksel karşılığı en az düzeyde olanıdır. Arkel'in sahnelerinde de, Golaud'un 'con noblezza'sının, sanki ta uzaklardan, bir mezarlıktan işitilmesi izlenimi yaşanır, öylesine bitkin ve iddiasızdır. Kral Arkel, bir erk merkezi olması beklenen sarayda bir 'baba' figürü olarak, erkeklerin hazin yenilgisini baştan haberler gibidir.

Operanın önemli bir modernist özelliği ise karham ve dolayısıyla özdeşleşmenin olmamasıdır. İzleyici, boşlukta kalır ve operadaki hiçbir karakterle özdeşleşemediği için, yabancılaşma yaşar. Bunun yanı sıra, metinde herhangi bir zıtlık da söz konusu değildir, ne karakterler ne de çatışan değerler açısından. Heraklit diyalektiği olmadığı gibi, pozitivist bir neden-sonuç ilişkisi de söz konusu değildir. Ayrıca, Melisande ile betimlenen kadın portresi de yeni bir kadın modeli sunar. Bu kadın, geleneksel operadaki hiçbir genel kadın karakteriyle örtüşmez, ne delidir, ne de geleneksel operanın kutsadığı ideal ve normlara uygun kadındır. Biçimsel olarak ekspresyonist operadaki kadın figürü kadar çarpıcı, şok edici ve rahatsız edici değilse de, Romantik opera geleneğindeki kadınla da örtüşmez ve bu bakımdan, modernist operanın yeni kadın figürünün öncüsü olarak değerlendirilebilir.

Operada yer ve zaman belirsizdir, izleyici karakterleri, özellikle de Melisande'ı anlamaya çabalarırken, bir de zaman ve mekân konusunda belirsizlik yaşar. Böylece metnin gizemi arttırılmış olur. Operada, erk, özellikle de erkek iktidarı dikkat çekicidir, fakat burada iktidarın gücü dağıl, çöküşü ve zavallılığı gösterilir. Empresyonist diğer müzikal uygulamalara oranla daha masif ve pes bir orkestrasyona sahip olan opera, bu açıdan, Mahler ve Wagner etkisi taşır. Fransızlar'ın daha ziyade dans müziği, özellikle de süit, besteleme yönündeki tutumları, onları, dansçıların devinimlerini göz önünde tutarak müzikal organizasyonu kısa birimlerde düşünmeye ve kurgulamaya sevk eder. Bu noktada Debussy uzun soluklu ve yer yer masif bir yazına sahip bu operada Fransız bir müzik yazısından ziyade, Alman bir yazınsal üslup kullanmıştır.

Pelleas'ın Opera-Comique'deki ilk performansının ardından Debussy yaşamının kalan on altı yılında çeşitli opera projeleri izlemiş ve Poe'nun hikayelerinden sonra yeni bir şeyler denemiş fakat hiçbiri tamamlanmamıştır. *Pelleas*, kendisinin ortaya koyduğu bir müzik biçimini gerekli kılmıştır: *Fidelio* ibi *Pelleas* da bu yüzden bütün bir müzikal dünyanın dramayla tek ifadesidir. Ayrıca 20. yüzyıl operasına bıraktığı miraslardan yalnızca biri; her yeni eserin türün bütün doğasını yeniden gözden geçirmesi gerektiği görüşüdür. Debussy'nin Fransızca olmasından ötürü yeterince yaygınlaşmamış operasının varisleri 20. yüzyılın önemli modernist örneklerinden olan *Wozzeck*, *Lulu*, *Moses and Aron*, *The Rake's Progress*, ve *Saint François d'Assise*'dir.

### 5.2.6 Kurt Weill ve *Die Dreigroschenoper* (1928)

*Die Dreigroschenoper* (*Üç Kuruşluk Opera*) 18. yüzyılda yazılmış bir dilenciler operasından (*beggars opera*) esinlenerek besteci Kurt Weill ve dramaturg Bertolt Brecht tarafından 1928'de oluşturulmuş bir operadır. Yapıt, insanlara dilencilik yaptırarak onların sırtından geçinen Bay Peachum'un temsil ettiği burjuva girişimciliği ve büyük burjuvazi ile aşk, yükselme, heyecan, eğlence gibi kavramların hala kendisine yer bulabildiği haydutlar dünyasını temsil eden sustalı Mackie'nin karşılaşmasını ele alır. Mackie, Bay Peachum'un kızıyla evlenir. Oyunun çatısı bu evliliğe karşı olan Peachum'la Mackie arasındaki gerilim üzerine kurulur. Bu savaşı en azılı haydut olan Macheath'ten bile güçlü olan Bay Peachum kazanır. *Die Dreigroschenoper*'dan sonra yazdığı Mahagonny kentinin yükselişi ve düşüşü operasında da Brecht aynı şekilde burjuva yaşam biçimini ve değerlerini haydutlar dünyasına taşır. Bu iki oyunda da müziğin ilk defa Brecht oyunlarında bu kadar etkin bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu oyunlarda müziği bir yabancılaştırma ögesi olarak kullanan Brecht, epik müzik kavramından bahseder. Örneğin bir oyuncunun ölürken gösterilmesinin seyircide bir yanılsama yaratacağını söyler. Fakat bu oyuncunun hemen kalkıp bir şarkı söylemeye başlamasının yanılsamayı kıracağını, başlı başına bir yabancılaştırma yaratacağını belirtir. Bu etkiyi güçlendirebilmek için orkestrayı seyircilerden gizlemez. Müziği sahnede anlatılan hikâyeyi destekleyen bir öge olarak değil de, ayrı bir hikâyesi olan ve sahnede anlatılan hikâyeye müdahale eden bir öge olarak kullanır.

Müzikleri tiyatrodan alışılmıştan daha fazla; ama opera ve operetten daha az olan yapıt, Avrupa'da büyük ses getirerek Broadway'e kadar ulaşır. Brecht, operanın yenileştirilmesi, güncelliğe kavuşturulması, biçim bakımından teknik verilerinden yararlanılması, eleştirel bir bakış açısı taşımasının yanı sıra eğlendirici niteliğini de yitirmemesi gerektiğini düşünüyordu. Weill, Brecht'in Marksist analizini müziğe yerleştirme yoluna giderek, müziğindeki romantik etkileşimleri kazımış, stilini kökten basitleştirmiş ve konser salonu müziklerini reddederek; anlaşılır melodi ve armonilere sahip olan Amerikan stili popüler müziğin yanında yer aldığını belli etmiştir. Weill ve Brecht epik tiyatro girişimlerinde geleneksel opera ve tiyatroyu bozmuştur. Hinton *Die Dreigroschenoper*'ı 'önsözünde müzik olan üç perdelik bir oyun' olarak tanımlar

(Bkz. Hinton, 1990). Bir orkestra değil de bir caz topluluğu çalar. Başlıklar da epik yapının bir parçası olarak kimi zaman projeksiyonla sahneye yansıtılır. Oyunun operatik açıdan çok teatrallığıyle dikkat çeker.

Opranın ilk gösteriminde, Berlin’li izleyiciler sahnede canlandırılan katil, fahişe ve kadın satıcılarını gördüklerinde, alışkın olmadıkları bu manzara karşısında utanmış ve dehşete kapılmışlardır. Alman müzik kuramcısı Stuckenschmidt, operanın müziklerini, ‘filarmoni konserlerine abone olanlar için çok hafif; baygın hafif müzik sevenler için ise çok ağırdır: İnsan gerçi şarkıları birlikte söyleyebilir ama bazı noktalarda yanıldığını görecektir; armoniler alışılmış doğrultudadır ama çerçevenin içinde eğri dururlar’ şeklinde betimler Weill’in caz etkilerini kabul etmesi, küçük bir orkestra kullanması ve müziği farklı şarkılara bölmesi opera tarzında yenidir ve eserin opera olup olmadığı hakkında büyük tartışmaları alevlendirmiştir. Weill’in müziği operaya giden izleyicinin alışkın olduğu yüksek sanat kesinlikle değildir.

Brecht’in amacı, opera, burjuva duygusal komedisi haline gelmemesi için, karakterlilerle izleyicinin kendini ya da bir şeyleri bağdaştıramaması ve empatik bir yaklaşım gösterememesidir. Bu, modernist bir yaklaşımdır. Ancak, bunda, Brecht ‘tiyatronun ebedi düşmanı olarak anti – teatral’ (Puchner, 2001, 355) fikrinden ayrılır ve bu ayrılma modernist olarak okuyabileceğimiz bir örnektir, Brecht’in modernist duygusunun bir anahtarını ifade ettiği açıktır: ‘modernist sanatçı kendisini sadece gerçekliğin sonsuz karmaşası ile karşı karşıya kalmış gibi görmezdi, aynı zamanda çevresinin de problemin bir parçası olduğunu görürdü’ (Faulkner, 1977, 15).

Weill ve Alban Berg, Orta Avrupa estetiğinin iki uç noktasını sunarlar ve çok farklı alanlarda kendi stillerinin en başarılı temsilcileridir. (Kowalke, 1995, 55–6) Berg’in müziği bilinçli bir şekilde operanın geleneğinden ayrılırken, Weill’in müziği, farklı olanı saygısızca belirginleştirme, opera geleneğinden ve gelenekle dalga geçenin hangisi olduğundan bahseder. Macheath ve Jenny arasındaki ‘aşk’ düeti iyi bir örnektir. Aşk düeti ve genellikle operadaki en etkileyici müziği içerisinde bulundurur fakat Weill’in müziği, aşk değil cinsel bir ihtiras içeren bir tangodur. Şarkı bir fahişe, onu pazarlayan ve onların cinsel durumlarını değiştirerek doğmamış çocuklarını evlatlık vermedeki başarısız çabaları hakkında bir şarkıdır. Düet, seksi, aşkın ifade anlamı olarak tanımlamaz ve geleneksel operada kutsanan temiz sekse saldırır. *Die*

*Dreigroschenoper* seksin alt dünyasını doldurur.

Modernizm, kültürel krizin derin bir hissine, örneğin Tesadüfî dünya resminin dağılmasına yönelik beklentiye, emperyalist kapitalizmin zararlarına, Nietzsche ve Freud'un eserlerindeki geleneksel karakter ve kişi fikrinin çökmesine ve dil ve gerçeklik hakkında uzun süreli varsayımın baltalamaya köklü estetik yanıt içerir. Berg ve Weill'in operalarındaki karakterler, farklı bir şekilde modernisttir. Her iki besteci de geleneği, toplumun elit kesiminden gelen değil de kabul edilemez bir şekilde, daha fakir karakterlerin geleneksel operalarda olmasını düz ve parlak biçimde bitirmeden, çalışan sınıf veya fakir veya her ikisi birden olacak şekildeki karakterlere yer vererek bozmuştur. Örneğin, Puccini'nin La Boheme'deki ana karakterler, çok az bir açıklıkla, fakir olsa da, onu Romantik operalara koyacak cilalanmış hoş bir hava yine de bulunmaktadır. Wozzeck ve *Die Dreigroschenoper*'deki fakir karakterler, pasaklı ve hoş gitmeyen karakterlerdir. Toplumca reddedilmiş, gerçek karmaşa ve zorlukların baskısında ezilmiş fahişe, hırsız ve askerlerdir.

Eserde, 20. yüzyıldan önce çok az görülen politik ve sosyal konular var. Modernist oyun yazarı, psikolojik kâbusuna bulanmış Wozzeck'in sunumunun, izleyiciler için, ahlaki bilinçlerini yerine getirecek kadar şok edici olmasını ummaktadır; *Die Dreigroschenoper*'nin dünyasının kirliliği ve ahlaksızlığının, izleyiciyi Almanya'nın,1928, değişken politik durumunu düşünmeye iteceğini ummaktadır. Yeni bir hikâye anlatmaktan daha fazlasını yapmaya, izleyicileri, onların belki de görmedikleri etraflarındaki dünya hakkında bilgilendirmeye, izleyicilerin müziği, operayı, toplumu, kültürü ve kendi fikirlerini sorgulamalarına neden olacak yeterli, tam bir deneyim yaratmaya çalışmışlardır. Sosyal söylem ve ahlaka bu bilerek karşı duruşları onları modernizm sınırları içine oturtur.

Weill'in iyimser, eğlenceli, iğneleyici tonu Brecht'in librettosunun kötü imgelerin sıradanlaşmasının ironik etkisine sahiptir. Bu kombinasyon kapitalist sistemin görünen ahlaksızlığının bir parodisine yol açıyor. *Die Dreigroschenoper*'nin en modernist yönü, Brecht'in epik tiyatro tarzıdır. Epik tiyatro, operanın hem felsefi hem de performansa yönelik seviyesinin geleneksel yönlerine karşıdır. Epik tiyatronun asıl amacı didaktik bir hava oluşturmaktır. Brecht, seyirciyi performanstan soğutarak duygusallıktan çok nedenselliği ve nesnelliği vurgulamayı ve böylelikle seyirciyi



politik mesajı düşünmeye sevk etmeyi teorileştirir. Operanın ironik sonu parçanın en şok edici unsurudur: Peachum, Macheath'in tahmin edilen kaderinden üzüntü duymasından çok seyirciye hitap ediyor ve başkahramanın Kraliçe tarafından affedilen suçlarını ve kurtarılmış yaşamını mistiksel bir şekilde bildiriyor. Sonu, beklenen sonuca açık bir şekilde meydan okuyor ve böylece yabancılaştırma etkisi yaratarak seyirciyi şok ediyor ve onları kapitalist sistemin ahlaksızlığı üzerinde düşünmeye zorlar.

Yapıt, konusu ve karakterleri bakımından anti – opera yaklaşımına yakındır. Ancak, müziğinin opera sahnesinde alışılmış akademik Avrupa müziğinden farklı olması, müziğini 'yeni' kılmaz. Modernizmin reddettiği popüler ve folklorik tarzlar yapıtın müziğinde egemendir ve 'yeni' değildirler. Ancak müziğinin, opera sahnesinde alışılmışın dışındaki tarzı, konusu, karakterleri ve epik tiyatral tarzı, modernist estetiğe ait unsurlar barındırmaktadır.

### 5.2.7 Richard Strauss, *Salome* ve *Elektra*

Richard Strauss (1864-1949) Wagner'in eserleri *Tristan* ve *Parsifal*'in bazı bölümlerinde görülen henüz gelişmemiş ekspresyonizmi sürdürmüş ve yoğunlaştırmıştır. Strauss'un, iki-perdelik operaları *Salome* (1905) ve *Elektra* (1908)'da kompozisyona karşı takındığı pragmatik yaklaşım, aşırı psikolojik durumları vurgulayan metin seçimleri ve etrafındaki toplumda gelişmekte olan huzursuzluk ortamına duyarlılığı nedeniyle geliştirmiş olduğu ekspresyonist müzikal tarz (Crawford, 1993, 30) ve bu operalarının ekspresyonist öğeler barındırması, yapıtları bu açıdan modernizme bir miktar yaklaştırmaktadır.

Strauss, ekspresyonist müziğin (süreksiz örgüler ve geniş melodik sıçrayışlar gibi) Wagner'in eğilimlerinden daha öteye götürmüş, hızlı vokal konuşmalar ve aşırı, uzun ve çözülmeleyen disonans tınlar eklemiştir. Biçemsel özelliklerdeki bu karmaşıklık, *Salome* ve *Elektra*'yı sadece müzikal anlamda dahi modernist okumaya açık hale getirir. Strauss'da bunlar, unresolved uyumsuzluk ve cesur, fazlasıyla farklılaştırılmış orkestrasyon içerir. Söze aktarılan dramanın etkisiyle, olay ve duyguların daha önceki operalardan daha hızlı bir şekilde meydana gelmesini sağlayan (bazen ayrı ve bozulmuş) hızlı bir *parlando* ortaya koyar. En önemlisi Strauss, oldukça devamsız örgüler yaratmak için Wagner'in müzikal etkisi ve program müziği prosedürlerinden faydalanır. Bunlar da 'serbest çağrışım formları'na sebep olur ve bestecinin karakterinde hızla değişen psikolojik durumları yansıtmalarını sağlar.

*Salome* ve *Elektra*, tamamen modernist eserler değildir, çünkü sık sık gösterişli, geç-romantik tarza doğru kayarlar. Strauss'un kompozisyona karşı takındığı pragmatik tavır, librettolarındaki uyarılara daha özgürce ve hayali bir biçimde cevap vermesini sağlamış, fakat yer yer biçemsel uyumsuzluğa neden olmuştur. Bestecinin zamanının gerilimlerini müziğine yedirip yansıtabilmesine karşın yarattığı şeyler, tam bir ekspresyonist bestecide olabileceği gibi kendi içsel duygularını ifade etmeye karşı duyduğu engellenemeyen gerekliliğin sonucu değildir. Strauss, kendini müzikal yeniliğe uzun süre adamamış ve *Der Rosenkavalier*'de (1910) modernist tavra arkasını dönmüştür.

### 5.2.7.1 Richard Strauss, *Salome* (1905)

Strauss'un en başarılı olduğu alanlardan biri olan programlı, senfonik şiirler, opera bestecisi olarak kendisine büyük bir getiri sağlar. Strauss, yeni Alman imparatorluğunun saldırgan ruhunun önemli biçimde vücut buluşu olarak Nietzsche ve Kaiser'e bağlanır; keza Strauss da bu dönemde 'Germen gücü'ne duyduğu aşkı gizlememiştir, bununla birlikte yüzyıl başındaki Almanya'nın ihtişamı ve gücü arasında huzursuzluk işaretleri, Krafft-Ebing'in eserinin, *Psychopathia Sexualis*, yayınlanması (1886) Alman oyun yazarlarını etkilemiş ve Kaiser'in yakın arkadaşlarının 1907–1909 yılları arasında homoseksüellik için yaptığı denemelerinin öncüsü olmuştur (Crawford, 32). Bu dönemde, Hauptmann ve özellikle Wedekind ve Strindberg gibi oyun yazarları rahatsız edici, hicivli modernist konular üzerinde durmaktaydı. Strauss, belirgin modernist oyunlardan ziyade, daha simbolist öğeler barındıran, Fransızca yazılan ve Maeterlinck'in simbolist tarzından büyük ölçüde etkilenen, direkt olarak cinsel tabular üzerinde duran ve dış dünyaya, bireylerin iç dünyalarından bakan Oscar Wilde'nin *Salome* (basım 1893) oyununu adapte etmeyi seçer. Sembolistler Salome ve annesi Herodias'ı, kadına zarar veren ölümcül erkeğin mükemmel bir şekilde başka bir vücutta can buluşu olarak görmüştür ve bu onların Wilde'in dramasındaki rolüdür. Oyundaki diğer bir güçlü öğe 1830'larda Theophile Gautier tarafından başlatılıp, Gustave Flaubert tarafından devam ettirilen egzotik estetisizmdir.

Richard Strauss'un *Salome'si* (1905), Oscar Wilde (Almanca çevirisinden) ve Hugovan Hofmannsthal tarafından sahneye uyarlanmıştır. Opera, büyük orkestra için yazılmıştır ve Wagner'in *Isolde*, *Brünnhilde* ve *Kundry*'deki dramatik soprano sesini korkusuzca kullanımını sürdürerek Romantik operanın, büyük ses ve aktörlük gücüne sahip bir kahraman gerektirir. Strauss'un hem *Salome* -*Salome'nin Yedi Tül Dansı*- hem de *Elektra*'nın ölüme son kez dans ederek gidiş sahnesinde, ölüm ve dansı birleştirmek, bir tür ritüel yaratmak amaçlanmıştır. Bu danslar sırasında orkestra ön plandadır. Bu oyunlar arasında farklılıklar da vardır ve bunların bir bölümünü sahne ve dekorun farklılığından kaynaklanır. Jokaraan'ın sertliğinin ve *Salome*'nin ahlâksız saflığının açıkça karşı çıktığı yozlaşmış Herodian mahkemesini tasvir eden *Salome* (Griffiths, 1996, 288), opera şarkiyatçılığının doruk noktasıdır. Söz konusu iki karakter bir yozlaşma bağlamında parlayan iki uç karakterdir.

Strauss 1903'te Wilde'in *Salome*'sinin Max Reinhardt tarafından oluşturulan Berlin yapımını görmüş ve eserde geniş kesintiler yapmasına rağmen metni orijinal formunda kurmaya karar vermiştir, Debussy'nin, Maeterlinck eseri *Pelleas et Melisande*'de yaptığı gibi. 1892 yılında Mısır'a giden besteci, hem dönemin oryantalist tavrı hem de bu gezinin etkisiyle, sonraki operalarında, oryantalist öğeler kullanmıştır. Strauss'un senfonik şiirlerinde gelişen betimleyici ve psikolojik ton resmi tekniği, Wilde'in renkli ve süslü diline cevap vermiş; eserin planındaki aşırılıklar (sefiş Herod ve peygamber Jochanaan o kadar farklı dünyalarda yaşarlar ki aralarında sürebilecek en ufak bir iletişim bile söz konusu olamaz), aşırı müzikal araç kullanımını hem doğrulamış hem de desteklemiştir (Crawford, 1993, 33).

Salome ve Herod opera süresince cinsel saplantıları tarafından yönetiliyorlarsa da, karakteri iyi davranışlarla değişmeyen Herod'daki üvey kızı Salome'ye duyduğu tutku ve ahlaksızlıkla dengesi bozulmuş bir bireyin portresi izleyici tarafından tamamen çözülür. Operadaki en çarpıcı pasajlar arasında Herod'un halüsinasyon gördüğü pasajlar vardır. Strauss kromatisizm kullanımını önemli ölçüde geliştirmiştir: İki farklı hızdaki kromatik hareketleri kullanarak, Liszt ve Wagner'in kromatik prosedürlerini bir adım öteye taşımış ve Schoenberg'in *Erwartung*'u ve Berg'in *Woyzeck*'indeki ünlü pasajlar için bir model sunmuştur. Müzikal örgü devamsızlığı taşıyan pasajlar, Liszt'in ton şiirleri ve Wagner'in *Parsifal*'inde gelişen müzikal örgü devamsızlığına iyi birer örnektir; böyle bir devamsızlık, Schoenberg'in müzikal ekspresyonizminin ana öğelerinden birisi olacaktır (Crawford, 32).

Salkım akorlar ve tam-ton dizileri, aşırı vokal sıçramalar, kasten bozulmuş sözler gibi tüm bu yeni öğeler Strauss'un metne doğrudan olup dogmatik olmayan yaklaşımından ileri gelir. Strauss'un *Salome*'de bitonalitenin ilk kez kullanılmasını dramanın gerekliliklerine bağlaması önemlidir: '*Dramatis personae*'yi mümkün olduğunca açık bir biçimde tanımlama isteğim beni bitonaliteye götürdü, çünkü Mozart'ın kullandığı tamamen ritmik tanımlama Herod ve Nazarene arasındaki antitezi ifade etmek için yeterli gelmedi bana.' (Crawford, 32) Vokal tarz, Wagner'in melodramada zaman zaman kullandığı sınırlar ve konuşmaları aşan, hızlı, ayrı ve sık sık bölünmüş bir *parlando* yani, konuşma dilinin özelliklerini taklit etmeye dayalı, belirli melodik kalıplara bağlı vokal stildir. *Erwartung* ve *Wozzeck*'te, Strauss'un en hızlı,

melodramatik pasajlarının hızı, olay ve duyguların bazen sinema hızında geçmesine neden olan bir norm halini alır.

*Salome*, cinsel özelliklerle ilgili aşırı erdemlilik taşıyan Viktorya dönemine kendine güvenerek meydan okur ( Trammel Skaggs, 2002, 138). İngiliz toplumuna eleştirel bilinçle, hem ahlaki değerlere uzandığı hem de *Salome* – Wilde’in kendi anadili olan Anglo-İrlanda dilini feda ederek Fransızca yazdığı oyunu, tüm Avrupa’da çok büyük bir başarı elde eder. Fakat bu bilinç, ahlaki/kültürel meydan okuma, modernizm tanımına göre gerekli bir sapma olan biçime karşı bir meydan okumaya tam anlamıyla çevrilmez. Tabii ki, *Salome*, en ahlaksız hayalleri tarif eden sapkın karakterleri tarafından seslendirilen post romantik müziğin, geleneksel opera izleyicisi üzerindeki kaçınılmaz duygusal karşılıklarını sömürerek, bir anlamda fark ettirmeden, opera metnini alışılmışa yakın bir müzik ve formla sunar. Ancak, belirgin bir şekilde uvertürün yok olmasının istisnasıyla, *Salome*, ne opera ile ilgili formlar hakkındaki genel kanaate, ne de tiyatro ile ilgili formlar hakkındaki fikirlere meydan okur. *Salome*’de yeni olan özellikler arasında, giriş yapmadan aniden başlar ve olayın açıldığı tek bir perdede yedi sürekli sahne yer alır. Kısa ve yarım kalan bir müzikal kısımdan sonra, seyirciler kendilerini henüz tanıştırmadıkları karakterlerin bir diyalogunun ortasında buluverir. Strauss tamamen farklı bir aşk üçgenini bedbaht karakterlerle güçlendirir. Page, Narraboth ve Herod *Salome*’ye sırlıslıkla aşık olmuştur. *Salome* ise bekâr Jokannan’a tutulmuştur. Bastırılmış cinsel enerjiyle yüzleşmenin yanında, Strauss ensest, nekrofil, homoseksüellik ve feminizmle ilgili sorular da sunar.

*Salome* diğer bir taraftan, ahlaksız olmalarına rağmen ‘realist’ olan karakterlerle bizim tanımlamamıza güvenmektedir. Fakat Stephen Spender’in, *Modernliğin Mücadelesi*’ne göre, bu birliktelik modernizmle birbirine zıttır: ‘ zamanımızdaki gerçekliğin prensibi tuhaf bir şekilde kavranması güç (...), ‘realizm’ buna iyi bir yaklaşım değildir.’(Faulkner, 1977, 15).

Bir modernist duyarlılığına başvurmaktan daha çok, *Salome*, edebi metni bakımından Ahlaki Olarak Çökmüştür. Aslında, *Salome*, ‘ünlü Ahlaki Çöküş figürü: the femme fatale’ olarak Ahlaki Çöküş akımının en önde gelen örneğidir (Trammell Skaggs, 2002, 128). *Salome* (Manet gibi), orta – sınıf duyarlılıklarını şok eden ve heyecanlandıran Doğulu Olympia (1863) gibi görülebilir (Mathey, 1961, 14). Fakat,

tanrıça Olimpia ve Salome'nin dahil olduğu 'yeni devrimci moda' sıradan modernizm yerine, ismen Ahlaki Çöküş veya Sembolizme dahildir. Ancak 'zıttın estetiği'ni kabul eden Modernist süreç, tamamıyla, 'romantizm, sembolizm ve empresyonizm' ekollerine ve onların 'kimliğin estetiği' (Bronzwaer, 1982, 171) görüşüne karşıdır. Bu nedenle, tabuları yıkmayan bir metin olarak, Ahlaki Çöküş akımını devam ettirir ve tabuları yıkmayan bir müzik olarak ve oryantalist etkileriyle, modernist ögerler taşımakla beraber, modernist olmaktan ziyade, post – romantik geleneği genişleterek devam ettirir. Ayrıca, Strauss'un büyük orkestrası (112 enstrüman), doğada bulunan ve ek çizgisindeki işleri genelde öven modernist duyarlılığıyla taban tabana zıttır. Modern olmanın sonuçlarının farkında olunması – en yakın geçmişten köklü kopuş hissi – tarihi sürekliliğin prensibini ve köken, yenilik ve devrim konusundaki ısrarının evrimini reddeder. (Friedman, 2001, 504) Friedman'ın yorumuyla ortaya çıkmış olan modernizmin bu esası, *Salome*' de görülmemektedir.

Salome'nin kendisi, Strauss'un bu isimdeki operası, seksin, saldırganlığın, erotizmin, gücün, opera sahnesinde ana soprano karakterinde görülmemiş olan sapıklığın kombinasyonudur. Strauss, bilerek, zengin, ahlaki olarak çökmüş ve kararlı bir şekilde İncil'e karşı seks istekleriyle boğuşmakla meşgul olan Herod ve Salome'yi sunarak, İncil'e yakın karakterlerin geleneksel sunumunu kırmıştır. Modernist opera bestecileri ve opera sanatçıları seksin temiz ve saf imajını yıkmışlardır. Nekrofil, ensest, temel erotizm, Strauss'un *Salome*'sindeki konulardır ve opera bu açıdan modernisttir. Zamanın operaya – giden toplumu için, sahnede bir nekrofil görmek şok edicidir.

### 5.2.7.2 Richard Strauss, *Elektra* (1908)

1903 yılı sonunda Strauss, Wilde'ın *Salome*'sini de yönetmiş olan Max Reinherdt tarafından yönetilen Hugo von Hofmannsthal'in *Elektra*'sının Berlin'deki sahne yapımını izlemiş; yazarına danışıp değişiklik ve kesintiler yaparak bir opera yaratmıştır. Çağdaş Avusturya edebiyatında önemli bir isim olan Hofmannsthal, daha sonra Strauss operalarının çoğuna libretto yazacaktır. Hofmannsthal 1903'te oyununu yazdığına, Freud ve Breuer'in 1895 *Studies in Hysteria* adlı eserini okumuş ve Sophocles'in trajedisine Elektra'nın çöküşü ve ölümüyle sonuçlanan zafer dansını

eklemiştir. *Elektra*'nın Hofmannsthal versiyonu, içinde psikanalitik bulguların tutarlı bir şekilde kullanıldığı ilk eserlerden biridir. Keza operanın 1909 yılında ilk Viyana performansının ardından Hofmannsthal ve Strauss basın tarafından, *Elektra*'nın psikolojisini üstesinden gelinmez derecede ahlaksız bir içgüdüye kısıtlayıp, böylece hem dramının trajik nabzını hem de etik değerlerini feda etmekle eleştirilmiştir. *Elektra* karakteri başından sonuna, *Salome*'den de daha fazla, bir saplantı hâkimiyeti altındadır: babasının, Agamemnon, ölümünün öcünü katillerin –karısı, Clytemnestra ve aşığı, Aegisthus- ölmesine neden olarak alır.

Strauss'un (1906–1908 yılları arasında bestelenen ve ilk kez 1909 yılında sahnelenen) *Elektra*'sı karanlık, hayattan daha geniş bir özelliğe sahiptir; bir insan aklının garip kararsızlığını betimlemek için *Salome*'deki aşırı üslubu sürdürmekle kalmaz, genişletir. Önceki operanın çökmüş egzotizmi *Elektra*'da, Strauss'un da dediği gibi 'yapıdaki birlik ve zirvelerinin gücü bakımından daha yoğun' olan bir esere yer verir (Crawford, 1993, 35).

*Elektra*, hayatta (*Elektra*'nın öç duygusu) veya rüyalarda (*Klytamnestra*'nın kabus monoloğu) tecrübe edilen duygu yoğunluğu ve uyumsuzluğu arasındaki dışavurumcu eşitlemeyi vurgular. Benzer eşleme Arnold Schoenberg (1874-1951)'in *Elektra*'nın çağdaşı olan eseri *Erwartung*'da da görülür. 1909'da bestelenmesine rağmen 1924'e kadar sahnelenmeyen *Erwartung*, kısa ve sürekli bir parçadır. Eserde; dehşet, korku, tükenme ve nostalji duyguları, bir kabusa ait olabilse de bir ormanda ölmüş olması mümkün bir aşık arıyor olabilen kadın, isimsiz tek kahramandır. Belirsizlik çok önemlidir. Schönberg'in hem vokal partide hem de karanlıklar içinde parlak ve sürekli değişen bir orkestra manzarasındaki ton resmi, artık tamamen atonal olup ölçü uyumundan bağımsız bir müzik diline ait ek kaynaklarla beraber Strauss'un ki kadar betimlemeli olabilir. Fakat *Elektra*'da ölçüsüz olayın ölçüsüz müzik gerektirdiği görülürken, *Erwartung*'da metnin esasında müzikal olan duygu ve olayları isimlendirmeyi denediği fark edilir (Griffiths, 1994, 289). *Elektra*, Strauss'u uyumsuzluğun daha derinlerine gitmeye zorlanmıştır. *Erwartung*'da ise Schoenberg'in sanatsal amaçları, Strauss'tan farklı bir şekilde bu yeni modernist dünyaya bağlanmıştır.

*Elektra* önceden bir ısınma yapmadan uzun bir monologla sahneye çıkar, babasının

cinayetiyle ilgili durumları hatırladıkça duyduğu yalnızlık ve keder, intikamının ardından yapacağı zafer dansını beklerken coşkuya dönüşür. Elektra, öfkesi ve yeni başlayan deliliğinin asıl müzikal sembolü olarak fazlasıyla uyumsuz, çözülmemiş, bitonal bir akor (Mi Majör/Re-bemol Majör) kullanır. Belli bir akorun psikolojik ya da dramatik sembol olarak kullanılması, daha önce de ‘Tristan’ akorunda ve Amfortas’ın acı çekişi ve suçluluğunu simgeleyen *Parsifal*’daki oldukça uyumsuz akorda görülmüştür.

Elektra akorunun, tonal bir çözümlüş gerektirmeyen gerçek bir ‘serbest bırakılmış uyumsuzluk’ (Schoenberg’in sonraki terimini ödünç alacaktır) olması bakımından Strauss Wagner’den öteye gider. Dolayısıyla bestecinin rahatlıkla aktarabileceği veya kromatik paraleller içine bile yerleştirebileceği bir müzikal ‘nesne’ haline gelir. Burada Strauss daha önce *Salome*’de kullandığı kromatik prosedürleri aşar, çünkü şimdi kullandığı akor eksik yedili bir akor yerine serbest bir şekilde yaratılabilen bir akordur. Karakterin hâkim saplantısının sembolü olan ‘Elektra akoru’ monologun pek çok noktasında inatla geri döndüğü için müzikal açıdan birleştirici bir öge görevi de üstlenir. Hem Schoenberg’in *Erwartung*’u hem de Berg’in *Woyzeck*’i bu tür bir prosedürden etkilenmiştir.

‘Kan’ sözcüğü Elektra’nın monolog metninde görüldüğünde Strauss açık bir müzikal örgü değişimiyle cevap verir. Örneğin, ‘ters çevrilmiş testiler gibi kan akacak katillerden’ sözlerinde, yaylılar ve üflemelilerde hızlı kromatik paraleller kullanır. Her ölçünün ilk vuruşu ‘Elektra’ akorunda bir aktarmadır. Bu pasaj, örgü değişimindeki esneklik ve başlı başına önemli, ekspresyonist bir sembol olacak ‘kan’ tasvirine verilen önem bakımından Schoenberg’in *Erwartung*’unun açık bir öncüsüdür.

Kraliçe Clytemnestra sahneye girer ve operanın düğüm noktasında Elektra ile yüz yüze gelir. Sahne, Strauss’un ‘modern kulakların alma kapasitesinin... Armoni ve psikolojik polifoninin en son sınırlarına’ ulaştığını hissettiği bir pasaj olan Clytemnestra’nın tekrarlanan rüyasını anlatan uzun monologunu içerir (Griffiths, 1994, 36). Rüya monologunda Clytemnestra Elektra’ya, korkunç rüyaların hayatını zehir ettiği ve hayvan kurban ederek onlardan başarısız bir çabayla kurtulmaya çalıştığı sırrını verir. Ama geceleri, tanımlanamayan bir korkuyla işkence gibi geçmeye devam eder: ‘bir şeyin gece ile gündüz arasında süründüğü’ korkusu. Bu ‘şey’ müzikal açıdan, uzunca-



tutulmuş akorların altında bulunan daha geniş aralıklarda yükselen, kontrfagot ve tubalardaki bir motif olarak betimlenir. Bu akorların uyumsuzluğu pasaj boyunca çözülmeyen kalır. Büyük aralıklar, çözülmeyen disonantlar ve isimsiz korku duygusu, hem Schoenberg'in 1909 yılında yazdığı *Erwartung*'unun hem de Strauss'un bu operasının çarpıcı biçimde benzer özellikleridir.

## 6. 1950 SONRASI OPERADA YENİ YÖNELİMLER, 1950–1980

Genel olarak 20. yüzyıl, geleneksel operaya alternatif olarak sunulan müzik tiyatrosunun yeni biçimlerine açık olmuştur. Operanın 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni bir dönemine girmesi ve ‘müzik tiyatrosu’ olarak adlandırılan müzik ve dramının daha küçük ve esnek kombinasyonlarında yeni olasılıklar ortaya çıkarması söz konusudur. Müzik tiyatrosu örneği olarak incelenecek olan yapıtlar, daha çok 1950–1980 yıllarına aittir. Bunun nedeni, müzik tiyatrosunun doğuşunun, geleneksel opera karşıtı ya da ona alternatif yaratma çabasıdır ve bu modernist tavır, yoğun olarak bu tarihler arasında görölmektedir. Ancak müzik tiyatrosu türü dâhilinde ele alınacak olan bu yapıtlar, hem 1950 öncesinden unsurlar taşır, hem de 1980 sonrası opera olgusunun biçimlenmesinde çok büyük rol oynar. Bu dönemin ürünleri, 1950 öncesi modernist operalarla, özellikle *Erwartung* ve *The Love for Three Oranges*, yakın biçimsel ilişki içerisindedir. Ayrıca teknolojinin gelişmesiyle, kayıt imkânları gelişmiş ve böylece televizyon ve video operası gibi yeni oluşumlar meydana çıkmıştır.

### 6.1 Müzik Tiyatrosu ve Gelişimi

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra kullanımı yaygınlaşan terim, genel olarak sanatsal ya da sosyal olarak geleneksel *grand opera* maliyetine ve *grand opera* şirketleri ve dinleyicisine karşı duran besteci, yapımcı ve eleştirmenler tarafından kullanılmıştır. W. Felsenstein ve bazı diğer yapımcılar ve eleştirmenler tarafından, sanattaki dramatik karaktere dikkat çekmek amacıyla ‘opera’ terimi yerine tercih edilmiştir. Terim üç anlamda kullanılabilir (Bkz. Cope, 2001, 1997):

1. Sunumunda dramatik unsurları barındıran, küçük gruplar için tasarlanan müzikal yapıtlar. Birçok yapıt, küçük ölçekli operalar içerir (ör: Goehr'in *Naboth's Vineyard* adlı London Music Theatre Ensemble için bestelenen yapıtı); konser platformunda sahnelenen, çalgı eşlikli *song cycle*'lar (ör: M. Davies'in *Eight Songs for a Mad King*); G. Ligeti (*Aventures* ve *Nouvelles Aventures*), Cardew (okul operaları) ve M. Kagel (tanınabilir müzikal unsur içermeyi amaçlamayan ve besteci tarafından oluşturulmuş bir grup tarafından icralanan birçok yapıt); müzik tiyatrosuna dair kesin tanımlardan kaçınmışlardır. Müzik tiyatrosunun erken örnekleri arasında, I. Stravinsky'nin *The Soldier's Tale* ve Reynard; K. Weill'in *Mahagonny-Songspiel*; Hindemith'in -çocuklar için- *Wir bauen eine Stadt* ve Monteverdi'nin *Tancredi e Clorinda* adlı yapıtları sayılabilir.
2. Müzikal metni, teatral unsurlarla karşılaştırıldığında, zayıf olan operalar (Penderecki - *The Devils of Loudun*) ve/veya herhangi bir olağan dışı dramatik opera için.
3. Oyunculuk ve sahnelemenin, vasat çalma ve söylemeyi karşılamak üzere çok parlak ve gösterişli kılındığı işler.

Müzik ve tiyatronun küçük ölçekli kombinasyonu olarak da açıklanmaktadır. Genelde geleneksel olmayan bir üslupla, ama buna rağmen *mixedmedia* ile önerilen anlamların çoğulculuğunu içermeyen bir yapıdadır çünkü *mixedmedia* kompozisyonları genelde deneysel; müzik tiyatrosu ise avangarddır (Bkz. Cope, 1997). Bu tür bazen Monteverdi'nin *Combattimento*; Stravinsky'nin *Soldier's Tale* ve *Reynard*; A. Schonberg'in *Pierrot Lunaire* gibi yapıtlarını da içeren bir yapıda kullanılır. Ama bu türün tarihçesi, 1960'tan önceye dayanır. Bu türle ilgilenen besteciler, kendi geleneklerini, bazen kendi ansambllarıyla yaratmışlardır. Örnek olarak: M. Davies'in *Fires of London*; Goehr'in Music Theatre Ensemble için *Triptych*I ve H. Birtwistle'nin *Down by the Greenwood Side*'ı sayılabilir.

Walter Felsenstein, sanattaki dramatik karaktere dikkat çekmek amacıyla 'opera' terimi yerine tercih eden yapımcı ve eleştirmenlerin başında yer almıştır. Dramaturjik prensiplerin kapsam ve boyut olarak karşıt olduğu bir dekor, müzik tiyatrosunun önemli yönetmenlerinden olan W. Felsenstein'in eserlerinde oldukça belirgindir. 1947'de Doğu Berlin'de Komische Oper'ı kuran Felsenstein, 1975'te

ölene kadar oranın yöneticisi olarak kalmıştır. Uzun, yoğun prova dönemleri sonucunda ‘gerçekçi müzik tiyatrosu’nu kurmuş ve merkez figür, şarkıcı-oyuncudur ve öyle kalır, söyleminde ısrar ederek topluluk icrasına sadık kalmıştır.

Felsenstein; icracıların oynadıkları karakterlerin psikolojik durumlarını kopyalamalarını esinleyerek, onları kendi birikim ve deneyimlerine doğru çekerek, yaratıcı katkının, bizzat onlar tarafından yapılacağını vurgulamıştır. Felsenstein; karakterlerin dramatik betimlemeleri ve etkileşimlerinin ikna edici olması, ama aynı zamanda, tiyatrodaki şarkı söyleme eyleminin kendisinin, inandırıcı, gerçek ve kesinlikle vazgeçilmez bir anlatım tarzı, olarak deneyimlenmesi gerektiğini talep etmiştir.

Felsenstein'in başlıca mirası, doğurduğu psikolojik ve sosyal gerçekçilik ve rol özdeşleştirmesine yaptığı vurgudur. Yönetmen Harry Kupfer kadar çok tanınan öğrencileri Götz Friedrich ve Joachim Herz; o ilkelerle, Brecht teorisinin tamamen zıt bazı ilkelerini, karşıt formların çeşitliliği içinde, 1960'lar, 70'ler ve 80'ler boyunca Avrupa sahnelerine hâkim olan bir yaklaşımın temellerini kurmak için birbiri içine eklemişlerdir.

Müzik tiyatrosunun, erken örneklerinden olan, Stravinsky'nin teatral eserleri, bu tür için etkileyici örnekler getirir. Ancak, sadece yüzyılın son döneminde besteciler, müzik ve drama unsurlarını yeni bileşik sanat formlarında birleştirmek üzerine yoğunlaşmışlardır. Ligeti'nin öne çıkan dramatik boyutlu *Aventures*'ü; vokal müzikle, açıkça teatral doğası olan bir müzik arasında yükselen bir bağ oluşturur. *Aventures*'ün sınırdaki doğası; saf konser müziğiyle, tamamiyle gerçekleştirilmiş drama arasında bir yerde (başlangıcından dört sene sonra, sahne sunumu için Ligeti tarafından eser tekrar gözden geçirildiğinde vurgulanan belirsizlik) durur; bu, tipik ve yaygın olan modernist eğilimdir. 1980 öncesi modernist operalara verilebilecek örneklerden biri, György Ligeti'nin üç vokal ve yedi çalgıcı için tamamiyle sessel bir metne sahip olan, *Aventures* (1962) adlı yapıttır. *Aventures*, modernizmle birlikte geleneksel opera unsurlarından bazılarının modernizmle birlikte nasıl azaltılıp, çoğaltılabildiğine ya da değiştirilebildiğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. *Aventures*'de Ligeti; bir türden diğerine dereceli değişim (örn: şarkı söyleme'den *Sprechstimme*

yoluyla konuşma'ya sürekli bir değişim) gibi, vokal üretiminin birçok çeşitini kullanır. Ek olarak, performansın esas dramatik tarafları için; sadece genel tavır ibareleri için değil, ama aynı zamanda, 'Sopranoya dön ve bir hareket yap', 'Bir kitap al', 'Bir kesekâğıdı içine üfle' ve 'Bir megafonla söyle' (Morgan, 1991, 448) gibi açık sahne talimatlarını da kapsayan, ayrıntılı talimatlar verilmiştir. *Aventures* tamamıyla sessel bir dile sahip olan, hem metne hem de hareketlere 'müzik' gibi –dilsel ya da öyküsel anlamlara gönderme yapmadan düzenlenen esas soyut unsurlar gibi- davranılan bir çeşit 'hayali drama' olarak dinlenebilir.

Birçok besteci dramatik hareketin ya da sembolizmin bazı yönlerini, arı bir konser eserinden başka bir şey olarak değerlendirilemeyecek unsurlarla birleştirmiştir. George Crumb'ın kompozisyonları, sık sık anlamlı, dramatik bir unsur içerir: Soprano, bas flüt, sitar ve iki perküsyoncu için *Lux Aeterna*'da (1971) icracılar, performansın başlangıcından önce bir mum yakmaya ve sonunda onu söndürmeye talimatlandırılmıştır; sesi amplifike edilmiş flüt, çello ve piyano için *Vox Balaenae*'de (1971) üç icracı siyah maske takar; ve orkestral eser *Echoes of Time and River*'daki (1967) topluluğun üyelerinden, oditoryum içinde hareket eden bir sıra oluşturmaları istenmiştir. Benzer şekilde Berio'nun *Circles*'indeki soprano, Harrison Birtwistle'ın *Verses for Ensemble*'indeki (1969) üflemeli çalgı icracıları gibi, performans sırasında yer değiştirir.

Bazı konser eserlerindeki dramatik unsur sık sık daha bütünleştirici bir role sahip olur ve baştan sona tüm kompozisyonel kavrayıştan esas olarak ayrılmaz hale gelir. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında, İngiliz besteci Peter Maxwell Davies, teatral ve konser unsurlarının kabaca dengeli bir biçimde kullandığı bir kompozisyon serisi yazmıştır. Erkek sesi ve altı enstrüman için *Eight Songs for a Mad King*'i (1969), İngiltere Kralı III. George'un deliliğiyle (özellikle evcil ötücü kuşlarına şarkı söylemeyi öğretme çabalarıyla) uğraşan metinler üzerine bir *song cycle* ve metinlerde betimlenen olayların çokça stilize edilmiş dramatik sunumlarıdır. Kostümlü dört çalgıcı, Kral'ın kuşları rolünü oynar ve sahnedeki büyük kafeslerde durur ve perküsyoncu Kral'ın koruyucusunu oynar. Açık dramatik olaylar, performans esnasında eyleme dönüştürülür. Kritik bir anda Kral, kemancının enstrümanına el koyar ve sonunda onu kırar. Müzik; ilave bir dramatik boyut sağlayarak, bir alıntılar ve stilistik parodiler alanını resmeder. Davies'in bu

dönemdeki açık dramatik unsurları birleştiren diğer işleri, *Revelation and Fall* (1965), *Missa super L'Homme armé* (1968), *Vesalii icones* (1969) ve *Miss Donnithorne's Maggot*'yu (1974) kapsar.

Müzik ile dramanın ve drama ile müziğin birleşimi, performansın ya da konserin, durumun kendisine, dramatik veya ritüelistik bir oluşum olarak davranıldığı eserlerde, belki de en sonuçsal biçimini kazanır. Burada John Cage'in, dinleyiciyle sessizliği karşılaştıran 4'33'' adlı yapıtı, icracının müzik yapmanın farklı ve alışılmış olmayan bir biçimini sunması açısından, teatral bir olgu olarak değerlendirilebilir.

Başka bir örnek, Berio'nun, soprano ve oda orkestrası için otuz dakikalık monodraması, tek karakterin icracının kendisi olan ve bu yüzden dramatik bağlamın bir vokal resitali olduğu *Recital*'idir (1972). Eser, bir düzlemde kendisi hakkında, bir diğerinde bir konserin sunumu ve bir üçüncüsünde de icracı tarafından oynanan karakterin (Joyce'cu bir süreksizlik metninde, yaşamının çeşitli dönemlerinden – resitalin kendisinden de - bahseder ve Monteverdi'den Berio'nun kendi müziğine kadar vokal edebiyattan parça parça seçme alıntılar söyler) parçalanması hakkındadır.

Amerikalı besteci Jacob Druckman (d.1928), konser performansının dramatik olanaklarını daha az radikal kompozisyonlarda incelemiştir. Örnek olarak, Druckman'ın trombon ve elektronik sesler için *Animus Pi* (1966), Kagel'in *Match*'i gibi dramatik bir yarışmadır, ama bu, canlı bir icracı ve kasetçalar arasında olur. Aşırı karmaşık ve virtüözik bölüme rağmen, trombonist yüksek sesli teyp müziği tarafından iki sefer taciz edilmiş; ilk seferinde trombonist sessizce sahnede oturup dinleyerek, ikinci seferde ise sahneden tamamiyle çekilerek tepki vermiştir ve daha sonra eseri bitirmek için geri dönmüştür ve bu geri dönüş, izleyicilerde, insanın makinaya yenilmeyişi olarak değerlendirilmiştir.

K. Stockhausen'ın enstrümantal eseri de teatral iddialar taşıma eğilimindedir. *Sternklang*'ı (1971); beş uçlu bir yıldız oluşturacak şekilde, merkezde bir perküsyoncu ve onun olabildiğince uzağına yerleştirilmiş beş icracıdan oluşan beş ayrı topluluk için bestelenmiş, üç saatlik, ritüelistik bir açık hava etkinliğidir.

Gruplar, müzikal olarak birbirini etkiler. Bu etkileşim ise; icracılar tarafından, şarkı-benzeri tekrarlanan şablonlar içinde seçilen ve geliştirilen, yalın ritmik ve melodik modelleri gruptan gruba taşıyanlar sayesinde kolaylaştırılır. Performans baştan sona, tam zamanında ortak tempolara şekil veren bir işaretçi gibi davranan perküsyoncu tarafından koordine edilir. Bu bölümde bahsedilen tüm eserlerde olduğu gibi, kişinin, *Sternklang*'ın tam etkisini kavrayabilmesi için, onu, dinlemek yerine izlemesi gerekmektedir.

### 6.1.1 Mauricio Kagel ve *Anti-Opera*

Müzik tiyatrosunun en önemli isimlerinden biri olan Mauricio Kagel, geleneksel opera karşıtı, *Anti-Opera* terimini ve bu yöndeki örnekleri en çok destekleyen modernist bestecilerin başında gelmektedir. Mauricio Kagel'in bu eğilimdeki en belirgin örneği olan *Staatheater*'ı (1971); opera kurumuna eleştirel bir yorum sunmak amacıyla, modern opera evinin karmaşık kaynaklarını (icracılar, orkestra, bale vs.) kasten kötüye kullanır. Bestecinin sözleriyle, eser, 'sadece operanın değil, ama tüm müzik tiyatrosu geleneğinin reddi'dir (Morgan, 449).

Mauricio Kagel, özellikle, müzikal performansı dramatik bir olay olarak ele almakla ilgilenmiştir. İki çellist ve bir perküsyoncu için *Match*'i (1964) bir yarışma gibi şekillendirilmiştir; çellistler yarışmacı, perküsyoncu ise hakem rolünü üstlenir. Bu; birbirlerinden daha iyi performans göstermeye çalışırken, çeşitli (zaman zaman çellistlerin gözardı ettiği) kurallar koyan, eşlikçi perküsyoncu tarafından yarıda kesilen herbir çellist için müzikal farkındalık açısından oldukça elverişlidir. Kagel'in *Sur Scene*'i (1960), daha da uç bir örnektir. 'altyazılı teatral oda müziği eseri' alt başlıklı *Sur Scene*, bir konuşmacının, bir icracının, bir mim sanatçısının ve üç çalgıcının karmaşık sahne talimatlarını verir, ama yine de çalmaları için net müzik notasyonu vermez. İcra edilen tek metin, konuşmacı için olan, tamamıyla sözel ve dilsel basmakalıp sözlerin parçalanmış bir asamblajından oluşandır.

Sözbirimlerin dışında, dilin parçalanmış ve birçok dilden oluşan yeniden yapılanması, Mauricio Kagel'in dört solo vokalist, konuşan koro ve oda topluluğu için hazırladığı *Anagramma* (*Anagram*: harflerin sırası değiştirilerek elde edilen yeni kelime) (1960) isimli işinde ortaya çıkar. Uzun süre Almanya'da yaşamış bir Arjantinli olan Kagel, çıkış noktası olarak bir Latin *palindrome*'unu (kendi 'karşıt'ını oluşturan bir metin) alır: *In girum imus nocte et consimimur igni* (Geceleyin daireler çizerek döneriz ve alevler tarafından harcandık). Metnin kendisi duyulmaz, ancak metin sadece, anagramların –örneğin, bu sözbirimlerden türemiş olan yeni kelimeler- dışında yapılandırılmış olan parçada kullanılacak sessel malzeme için bir depo görevi yapar. Yeni sözcükler asıl Latince olanlarından tamamiyle farklı olduğu için bestenin metni, temel alınan sessel malzemeden ayrı olarak taze bir biçimde bestelenmiştir (Kagel bu metodu, 'akustik çeviri' olarak adlandırır) (Morgan, 450).

Sonuçta ortaya çıkan metin, manâlı kelime dizilerinin, saçma bileşimlerin ve sade sözbirimlerin karışımını barındırır. [Anlamlı sözcükler dört dille (Almanca, Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca)] sınırlı olduğu halde, icracıların ayrıca, aynı sessel malzemeyi kullanarak istedikleri herhangi bir dil veya lehçeden kendi metinlerini yaratmaya izinli oldukları ara sıra olan doğaçlama bölümler bulunur). Bahsedilen diğer parçalarda olduğu gibi vurgu, metnin anlamsal ve sözdizimsel taraflarına değil, sonik bileşimlerine yerleştirilmiştir. Metnin kendisinin yaratımı bestesel sürecin bir parçası haline gelir. Bestecinin kendi sözleriyle; 'dil bileşimleri , -sözbirimlerin çeşitliliği ve permütasyonu- temel olarak müzikal bileşimlerle aynıdır' (Morgan, 450).

## 6.2 Enstrümantal Tiyatro

*Punch and Judy*'de sahne beşlisi ve çukur grubu arasındaki zıt seslilik (antiphony), Birtwistle'in dramasının şarkıcılara olduğu kadar müzisyenlere de ait olduğunun göstergesidir. Buna uygun olarak eserin arkasından Birtwistle'in sonraki tiyatro eserleri (Bunlardan ilki, başka bir ölüm ve yeniden doğuş töreni, İngiliz halk



sanatıyla başka bir bağlantı ve başka bir hevesli parçalar toplantısı olan sihir içeren güldürücü *Down by the Greenwood Side*'dir.) ve müzisyenler tarafından farklı platformlarda oynanan bir drama olan *Verses for Ensembles* (1969) adlı eseri gelir. Üç perküsyon sanatçısının sesli enstrümanları için bir ve saksafon ve glockenspiels için bir olmak üzere toplam iki düzeyleri vardır; beş kişiden oluşan üflemeliler yüksek sesli enstrümanlarını çalarken solda, daha düşükleri çalarken sağda durur; brass beşlisinin kendi yeri vardır; ayrıca borunun eşlik ettiği trampet ikilileri ve üflemeli sololar için zıt sesliliğe göre ayrılmış masalar vardır. Örnek 35, farklı gruplamalar için oluşturulmuş 'mısra' dizisi içine yerleştirilmiş yansımayı ve cevabı içeren iki bölümden ilkinin başlangıcını gösterir. (Bu bölümler sert vuruşlarında, Birtwistle'ın sonraki on yılda yazdığı eserlerinin çoğunun altında yatan zamanlamayı ipe çeker.) Müziğin performans sırasındaki çekici niteliği tahmin edilebilir.

Hareket eden müzisyenler fikri 1960'ların ve 1970'lerin başlarında rağbet görmüş eğilimlerden bir diğeridir: Örneğin Berio, *Circles* adlı eserinde (belki de bu anlamda ilk eser), Stockhausen ise opera döngüsü *Licht* içinde müzisyenlerin karakter olarak gösterildiği bir eser olan, dans eden solo klarnet sanatçısı için yazılmış *Harlekin* adlı eserinde ve Boulez'in altı grup arasında dolaşan bir klarnet sanatçısı için yazdığı *Domaines*'i bu fikre hayat verir. Belki de Cage'in David Tudor için bestelediği müzikte hayat bulan daha temel fikir, müzik performansının doğası gereği dramayla ilgili olduğu ve bir platform üzerinde konser kıyafetleriyle oynayan bir solistin de bir aktör olmasıydı. Performans draması, Birtwistle ve Berio'nun tüm eserlerinde ve hareket ya da sıradışı orkestra düzeninin olmadığı yerlerde bile bir eğilimdir. Kagel, gösterilenin sadece müzik uzmanlığı gerektirmediğini düşünmesine rağmen eserlerinin tamamında da böyle bir eğilim vardır. Örneğin; bir perküsyon sanatçısının yönetiminde rakip viyolonselister arasındaki müzik yarışması olan *Match*'i (1964) bu bağlamında hesaplanan absürtlük partisyonundan anlaşılıyorsa, film versiyonunda oldukça açık bir şekilde görülecektir. (*Match* Kagel'in kameranın yakın çekimini gerektiren ve sinemanın kelimesiz komik kısa film geleneğine uyan birkaç eserinden biridir.)

Kagel'in diğer eseri, *Der Atem* (1970), performansın patolojisi ve bir patoloji olarak performansla ilgili pek çok eserden bir tanesidir. Kagel (Morgan, 454) 'Emekli

olmuş bir üflemeli çalgı sanatçısı kendini bir şeyi sürekli tekrarına adar: enstrümanlarının bakımı. Her an gidip dolabı açar, enstrümanlarını çıkarır ve tekrar yerlerine koyar, onları yağlar, sessizce çalar; onları temizlerken çoğunlukla kendi kendine konuşur. Bu ilgiye rağmen arada bir çalar.’ der.

Opera binasının içini dışarıya açmak Kagel’in gülen, kinayeli gözünden kaçamadığından, Ligeti’nin beklediği ve ötesine geçmeyi görev edindiği anti-operayı yaratanın Kagel olması neredeyse kaçınılmazdı. *Staatstheater* (1967–70) adlı eserinde bu tür bir kurumun tüm kaynaklarını; geleneksel amacı, on altı-gruplu çılgın bir grupta toplanan solistleri, jimnastik egzersizlerinde sadece adım attırılan dansçıları yeren, göz ardı eden ve onlara karşı gelen faaliyetlerde bu tür bir kurumun kaynaklarının hepsinden faydalanır.

Bununla birlikte Kagel’in bu döneme ait tiyatro eserlerinin hepsi bu kadar absürt değildir veya rahatça yapılandırılmamıştı. *Tremens*’te (1963–5) halüsinasyona yol açan ilaçları işitme duyusu üzerindeki etkisini hesaba katmıştır: konu, öznenin düşünülen versiyonları yansıtıyormuşçasına canlı bir performans grubunun çarpıttığı müzik kasetlerinin dinlenmesi için bir doktor tarafından yönlendirilen küçük bir hastane odasında geçer. *More nostrum*’da (1973–5) Akdeniz kültürünü tanımaya çalışan bir grup Amazon fikri vardır. Böylece eser müzik normları ve sosyal normların göreciliğini ve antropolojideki lütfun tehlikesini gözler önüne serer.

Enstrümantal tiyatroyu geliştirme doğrultusunda Stockhausen Kagel’e yakınlığına rağmen bir kinayeci değildir: eserindeki drama faaliyeti kastidir, hatta alametler içerir. Burada amaç baskın kültür üzerine şüpheci yorumlar yapmak değil, yeni bir kültür hakkındaki bilinmeyenleri su yüzüne çıkarmaktır. Ayrıca Stockhausen, 1945 sonrası opera ve müzik tiyatro ve (1968’e kadar teatral bileşenin beraberinde neredeyse hiçbir şey bestelememiştir. Cologne sanatçılar ve diğer ‘orijinallerin’ katkılarıyla düzenlenmiş bir oluşum biçimine sahip *Kontakte*’nin 1961 versiyonu tek istisnadır.) çoğunluğun ihmali bağlamında örnek bir figürdür. 1971’den sonraki hemen hemen bütün eserleri dramayla ilgilidir: 1974’te basit bir amatör koro eseri olarak algılanan ‘*Atem gibt das Leben...*’ de daha sonra ‘koro operası’ olarak yeniden düzenlenmiştir. Tabi ki *Gruppen*, *Kontakte*, *Momante*’nin bestecisi sesi ele

alışında ve ses kaynakları ayarlamasında bir dramatisttir: İzlenemeyen kasette kayıtlı eserler bile dramalardır. Fakat sonraki eserlerde konser salonunun ötesinden gelen malzeme oyunlaştırılmaya çalışılır: bestecinin hayatındaki olaylar, doğa görüntüleri, sesin amacı ve özellikle diğer gezegenlere ait varlıkların ve evrensel ruhların mitolojisidir.

Yetmişlerin ilk yıllarına ait iki orkestra eseri *Trans* (1971) ve *Inori* (1973–4) Stockhausen'ın dramaya dair hayal gücünü ilginç bir şekilde gösterir. *Trans* izleyicisine, bir dizi sakin ve yoğun armoni yayan bir *magenta-lit gauzenin* arkasına birbirine yakın sıralar halinde oturmuş bir orkestranın etkileyici görüntüsünü sunar. Arkadan üflemeliler ve perküsyon gruplarının çaldığı tıpkı bir asker gibi uygun adım yürüyen akortların veya girdap gibi dönen melodilerin yükseltilmiş ama karmaşık sesleri gelir; belli aralıklarla hoparlörlerden gelen gidiş geliş sesinden (ki bunlara cevap olarak her defasında bir akort değişimi yapılır) etkilenmeyen bu müzik gelir. Bunların hepsi Kagel'in *Match*'i gibi bestecisi için bir rüyaydı. Geriye kalanlar üzerine aşırı yüklenen sürreal komediye ait dört moments konusunda Kagel'le bağlantısı vardır: Bunlardan ilki yürüyen trampetçinin başlattığı, '*like a little wound-up toy instrument*', bir virtüöz cadenza performansını sunan viyola sanatçısıdır. Bu çağda Stockhausen'a özgü olan şey, kavramın görkemi ve aynı anda hem açık hem de zevksiz bir şekilde sunulmasıdır: bu, günümüzün Berlioz ve Liszt'inin büyük bir eseridir.

Daha geniş olan *Inori* bu konuda ritim, dinamikler, melodi, ahenk ve çok seslilik üzerinde yoğunlaşan aşamalardan oluşan iki saatlik bir melodinin gelişimini, müzik tarihinin bir özeti gibi gösteren kocaman orkestrasının sanorities i konusunda karşılaştırılabilir. *Trans* tiyatroyu orkestra performansının dışında tutarken, *Inori* bir tane veya bir çift mim hareketi ekler. Bu mimler pek çok farklı kültürün tapınma durumundan gelir ve oyuncunun bu hareketlerinin orkestra tarafından yüksek sesle desteklendiği görülür: *Inori*'nin Japonca anlamı 'tapınmalar'dır. Ya da en azından ilk olarak böyle sunulmuştur.

Solo bölümü partisyonda sadece '*Beter*' (tapınan ya da tapınanlar) olarak adlandırılır ve bir enstrüman üzerinden söylenebilen veya çalınabilen bir melodi dizesi olarak notaya dönüştürülür. Fakat her perdenin temel bir jest-mimik olarak

yorumlandığı mim performansı, eserin tören özelliği için gerekli görünüyor. Örnek 37 solo bölümün, asıl melodiye ait beş bölümden üçüncüsünü kapsadığı basitleştirilmiş bir bölümü göstermektedir: bölümün dinamikleri yükselen ses ölçüsü üzerinde numaralandırılmıştır. Dinamiklerin büyük ayrımı, Stockhausen'ın 1970'lerin ortalarından bu yana sürekli olarak kendine yüklediği görevlerden biridir.

*Inori*, Stockhausen'in daha sonra yaptığı müziklerden biridir. Bu müziklerle bağlı dramaların ortak özelliği sesi ruhani olanla bir bağlantı olarak ele alan metafizik içerikleridir. *Alphabet für Liege* (1972) adlı eseri, akustik titreşimlerin balık, plaklar üzerine serpilmiş pudra (Chladni'nin deneyi), hamurun içindeki maya ve insanın fiziksel ve zihinsel yetenekleri üzerindeki etkilerini gösterir. Bu eser pek de, Cage'in 1960'lara (daha çok kontrol edilmesine rağmen) ait müzik sirkleri ve çağdaş görsel sanatçıların belli alanlara göre yerleştirilmesi bağlamında özel bir durum için yazılmış eser değildir. 'Sesler her şeyi yapabilir', diyen Stockhausen şunu da ekler: 'Sesler, adam öldürebilir. Hindistan mantrik geleneğinin tamamı seslerle vücudun herhangi bir yerine konsantre olarak oranın rahatlatılabileceğini, canlandırılabilceğini, hatta oraya fazlasıyla acı verilebileceğini bilir.' Altı perküsyonla çalınıp canlandırılan bir çocuk hikâyesi olan *Musik im Bauch* adlı eserinde akustik güçlerin üç erkek kardeş tarafından keşfedilmesini anlatır. Bu üçdeş, zodyağın işaretleri için yazılmış on iki melodiden oluşan bir kitap olan *Tierkreis*'dan alıntılarla programlanmış, kocaman bir kuklanın karnında saklı müzik kutularındaki sesin gizemini bulurlar. *Licht*'te ise ana karakterlerin hepsi müzisyendir ve sahnede ya şarkıcı ya müzisyen ya da her ikisi olarak görünürler. Döngünün kozmik savaşı müzik grupları (özellikle melodiler) arasında yaşanır ve opera ve enstrümantal tiyatro da bu savaşlardan biridir.

### 6.3 Kayıt, Televizyon ve Video Operası

Televizyon ve video, film ve teyp gibi, teknolojik yeniden üretim yöntemlerini

uygulayan kitle kültürü ortamlarıdır. Dolayısıyla bunlar, belli bir fiziksel ortamı dönüştürmeye çaba gösteren bireysel sanatçının modernist anlatısının aşılmasına yapısal olarak vücut vermiş gözükmektedir. Eşsizlik ve kalıcılık, yeniden üretilebilen film ve video sanatları ve bu sanatları bünyesinde barındıran *mixedmedia* işlerinde, geri dönüşümü mümkün olmayan bir şekilde çokluğa, geçiciliğe ve anonimliğe yol açmıştır.

Bu sanatlar, yeni oluşlarından kaynaklanan bazı nedenlerle, radikal uygulamalara olanak sağlamaktadırlar. Dolayısıyla kayıt teknolojisiyle koşut bu sanatlar, hem kitle kültürü dünyasını hem de azınlığın avangard dünyasını kapsamaktadır. Avangardın yıkıcı stratejileriyle bu stratejilerin emilip nötralize edildiği süreçler arasındaki ikiliği bu sanatların – özellikle videonun – yoğun biçimde örneklediği söylenebilir. Bu bozma ve kendine mal etme sorununun ısrarla kendini tekrarlamasının nedenlerinden biri, Televizyonun ve televizyon uzmanlığının küresel yayılışının hem üretim hem de tüketimdeki alışılmışlığıdır.

Kimi teorisyenlere göre, televizyonun başat tarzı, naklen yayın, yani gerçekliğin görünür bir seçme, kontrol ya da aracılık olmaksızın doğrudan doğruya ve gerçek zamanda izleyiciye aktarılmasıdır. Canlı haber ve spor yayınından kaynaklanan ama bunlarla sınırlı olmayan bu tarzın karşısına, ‘gerçeği’ aktardığı iddiasında ve amacında olmadan görsel gösterenin oyununu benimseyen televizyon tarzı konmaktadır. Bu tarzın en yaygın örnekleri, popüler müzik ve özellikle de rock videolarıdır. E. Ann Kaplan, *Rocking Around The Clock: Music TV, Postmodernism and Populer Culture* adlı kitabında, 1980 sonrası video tiplerinin ‘özel olarak, gevşek bir ifadeyle farklı ‘ideolojiler’ diyebileceğimiz şeylere vücut vermekten çok, sadece farklı bir ‘görünümü’ yansıtmaya başladığını’ söyler (Bkz. Kaplan, 1987).

Kayıt edimi, ister video ister manyetik bant ile gerçekleştirilmiş olsun; müzikal performans ve dinleme pratiklerine yeni bir boyut kazandırmıştır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren gelişimini devam ettiren kayıt teknolojileri ile birlikte müzikal performans, konser salonuna gitme ön koşulunu götürmemeye başlamıştır. İcracılar stüdyoya girmek ya da konser salonlarındaki canlı performanslarını kaydettirmek yoluyla, performanslarını çoğaltma ve her an dinlenmeye / izlenmeye hazır durumda geniş kitlelere ulaştırma şansına sahip olmuşlardır.

Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren televizyon, büyük bir atılım kaydedip, sinema ve videonun çok önüne geçmiş ve hepsinden fazla tüketilmeye başlanmıştır. Artık insanlar opera ya da konser izlemek için bilet alıp konser salonuna gitmedikleri gibi, para verip opera ya da konser videosu ve hatta müzik CD'si bile almaktan küçümsenmeyecek oranda vazgeçmişlerdir. Bunların yerini ise televizyonda yayınlanabilen video klipler ve televizyon operaları almıştır.

Geleneksel opera ve müzik dinleyicisi, konser ritüelinde ciddi bir değişiklik yapmak zorunda kalmamıştır. Bunun en önemli nedeni ekonomiktir. Çünkü genelini gelir düzeyi ve sosyal statüsü yüksek kesimin oluşturduğu geleneksel opera dinleyicisinin, etkinlik ücretini ve zamanını karşılayacak gücü devam etmektedir. Ancak bu güçten yoksun izleyici için tasarlanacak olan opera, bir kitle iletişim aracı olan televizyonda yayınlanacağından, geniş kitlelerce izleneceği göz önünde bulundurularak, herkesin zevkine hitap edebilecek bir nitelikte düşünülmektedir.

Bu tespit ilk etapta, ticari kaygılardan ileri gelen popülist bir yaklaşımın olumsuz eleştirisi olarak görülebilse de, aynı zamanda farklı müzik beğenilerine ve farklı kültürel kimliklere hitap edeceği için, iyi tasarlanmış projelerde olduğu gibi, zengin bir çeşitlilik de sağlayabilmektedir.

### **6.3.1 Televizyon Operası**

20. yüzyılla birlikte başlayan radyo ve ardından gelen televizyon yayıncılığıyla, iletişim ve haberleşmedeki gelişimin yanı sıra, ulusal kültürler de dolaşıma geçmiştir. 1910'lu yıllarda başlayan radyo yayıncılığı, haberler ve bilgilendirici programlar yanında, daha geniş kitlelere hitap etmek ve ilgi çekmek adına, özellikle duysal sanatlara dayalı programlara da yer vermekteydi. Bu durum opera bestecileri, müzisyenler ve prodüktörler için yeni olanaklar sağlamıştır.

1930'lardan itibaren hemen hemen her Avrupa ve Amerikan evlerine radyo girmesi, opera besteciliğinin gelişimi ve opera sanatının daha geniş kitlelere yayılmasında büyük

rol oynamıştır. Sahne için tasarlanmış operaların radyodan yayınlanması kısa sürmüş ve radyo yayınına yönelik özel radyo operaları sipariş edilmiş ve tasarlanmıştır. Radyo operalarında bulunan önemli özellikler arasında hikayenin doğrudanlığı ve ezgilerin yalınlığı sayılabilir. Radyo operası bestecileri arasında, Harry Lawrence Freeman, Charles Sanford Skilton, Deems Taylor ve Gian Carlo Menotti sayılabilir.

1940'lerden itibaren başlayan televizyon yayıncılığı da radyo yayıncılığı ile benzer prensiplere sahiptir. televizyon yayıncılığının radyo yayıncılığına oranla en büyük avantajı, sahne sanatlarını sadece duysal olarak değil, görsel olarak da sunabilmesi olmuştur. Hem duysal hem de görsel sanat disiplinlerini aynı anda bünyesinde barındırabilen bir sanat olan opera, televizyon yayıncılığının vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Başlangıçta Avrupa opera standartları ve arya aranjmanları ile başlayan opera yayıncılığı, kısa süre sonra yerini televizyon yayıncılığı için özel olarak tasarlanmış operalara bırakmıştır. Radyo ve televizyon operaları, 'İtalyan sahne' için tasarlanmış operalarla kıyaslanamayacak kadar küçük bütçelerle hayata geçirilse de, sponsorlara ihtiyaç duyulmaktaydı. Sponsorluk durumu, yanında reklam kültürünü de taşımış, prodüktörleri eskisinden çok daha merkezî bir konuma getirmiştir.

Radyo ve televizyon operası, Avrupa gibi köklü bir opera geleneğine sahip olmayan Amerika için özellikle önemli bir yeredir. Çünkü Amerikan operası, operanın Avrupa'daki 'İtalyan' sahne merkezli gelişiminin aksine, televizyon merkezli bir gelişim izlemiştir. Televizyon operaları, radyo operalarıyla benzer biçimde, ezgilerin yalınlığı ve hikâyenin doğrudanlığına dayanmaktadır. 1980 sonrası Amerikan operalarının genel yapısına bakıldığında da bu özellik dikkat çekmektedir. Ayrıca köklü bir opera geleneğine sahip olmayan Amerika'da operanın, geniş kitlelerce talep edilen ve yoğun bir üretim döngüsüne sahip olan bir sanat haline gelmesinde, televizyon operası kültürünün rolü büyüktür.

### **6.3.1.1 Televizyon Operasının Tarihsel Arka Planı**

Televizyon operası 3 kaynaktan oluşur (Bkz. Groove, 2001): opera salonlarından ve festivallerden, stüdyo prodüksiyonlarından ve filmlerden naklen yayınlar (canlı veya kayıt). Televizyonun erken dönemlerinde, ilkel teknik donanım bunların ilkinde hakimdir ve 1939'da İkinci Dünya Savaşı çıkana kadar neredeyse bütün opera sunumları

stüdyodan çıkmıştır. Dünyadaki ilk muntazam yayın (bir buçuk saat olarak haftada üç gün, daha sonra her gün) Berlin’de 1935 Mart’ında, küçük *Paul Nipkow Sender* tarafından başlatılmıştır; fakat opera programlarına asıl öncülük eden, Kasım 1936’da günlük yayın hayatına başlayan BBC’dir. 11 gün içinde, bir hafta sonra *Covent Garden*’da galası yapılacak olan Albert Coate’in *Pickwick*’inden sahneler yayınlamaya başlamıştır ve bunu Blow’un *Venus and Adonis*’inin, Arne’in *Thomas and Sally*’sinin kısaltılmış versiyonları takip eder.

Başından sonuna kadar yayınlanan ilk opera ise Pergolesi’nin *La serva padrona* ‘sıdır (1937). Daha sonra aynı yıl, BBC tarafından *Faust*, *La Traviata* ve *Aida*’dan bölümler yayınlanmıştır. *Haensel und Gretel* operasından, *Tristan und Isolde*’nin ikinci perdesinden de yayınlar verilmiştir; yayın saatlerinin uzatılmasıyla Falla’nın *El retablo ed maese Pedro*, *Gianni Schicchi*, *Pagliacci* ve Busoni’nin *Arlecchino*’sunun tamamı yayınlanmıştır.

1938-1940 yılları arasında *Paul Nipkow Sender* tarafından Mozart’ın *Der Schauspieldirektor* filmini dokuz kez yayınlamıştır, fakat filmin özgün stüdyo prodüksiyonları Mozart’ın *Bastien und Bastienne* (Schwarzkopf Bastienne olarak) ve 1939’da Lortzing’in *Die Opernprobe* idi. Bu dönemde, 1940’ta, *Pagliacci*’nin kısa bir versiyonuyla televizyondan opera yayınlamaya başlayan bir diğer yayın kuruluşu ise, New York’taki NBC’dir. Bundan sonra savaş bitene kadar bir boşluk olmuştur, BBC opera yayınlamaya devam etmesiyle öncülük etmeye başlayınca; 1947’de tiyatro yayınlarını da eklemek mümkün olmuştur. 1947’de, Menotti, tek perdelik ve tek kişilik bir opera olan *The Telephone*’u televizyon için tasarlamıştır. Opera, çağdaş bir nesne olan telefonu merkeze almış olması ve hem oyuncu hem de zaman açısından minimalist bir yaklaşım sergilemesi açısından modern bir operadır.

Amerika 1948’de WJZ (New York) adlı bir kanal *Metropolitan Opera*’dan *Otello*’nun naklen yayını vererek bu görevi teslim alıp, 1949’da NBC tekrar standart operalardan sahneler, ve Menotti’nin *The Old Maid and the Thief*, Weill’in *Down in the Valley* adlı operalarının tamamını yayınlamaya başlamıştır. İlk renkli opera yayını ise NBC tarafından *Carmen*’in yayınlanmasıyla, Ekim 1953’te gerçekleştirilmiştir. NBC sadece Menotti’nin *Amahl and the Night Visitors*’ını sipariş etmekle yetinmemiştir- televizyon için bestelenen ilk Amerikan operasıdır ve 1951 in yılbaşı arifesinde yayınlanmıştır,



hemen ardından da bir çok televizyon kanalı tarafından ilgi görmüştür- aynı zamanda başka bestecilerden de talepte bulunulmuştur; bunların arasında Martinu'nun *The Marriage*(1953), Lukas Foss'un *Griffelkin* (1955), Hollingsworth'un *La grande Breteche* (1957) ve Menotti'nin *Maria Golovin* (1958) ve *Labyrinth* vardır. Başka ülkeler de bunu takip etmeye başlamışlardır: 1956'da BBC bir düzine kadar opera sipariş etmiştir, bunlardan en akılda kalanı Bliss'in *Tobias ve the Angel* (1960) ve Britten'in *Owen Wingrave*'idir.(1971); İsveç yayın kuruluşları için Sutermeister *Seraphine*'i (1959) ve *La croisade des enfants*'ı, (1969) Alman Zweite Deutsche Fernsehen için *Das Gespenst von Canterville*'i(1964) yazmıştır. Hollanda Televisie Stichting Badings tümü elektronik partiyonlardan oluşan *Salto Mortale* (1956) yazmış ve Ton de Leeuw *Alceste*'yi bestelemiştir (1963).

Salzburg Opera Prize kurumu, 1959'da yeni televizyon operaları için, televizyon kuruluşları ve bestecileri harekete geçmeye teşvik etmiştir. Peşin para ödülü yanısıra, kazanacak eserin başka ülkelerde gösterilme teminatı da olacaktı: ödül kazananların arasında Paul Angerer'in *Passkontrolle* (1959, Österreichischer Rundfunk) ve Lidholm'ün *Holländarn* (1967, Sveriges Radio Television) ; Vlad'in *La fantarca*'sı (1967, RAI) özel ödül almışlardır. Prestijli müzik kategorisi yıllığı, *Prix Italia*'da Ricardo Malipiero'nun *Battono alla porta*'sı (1962, RAI), Prodomides'in *Les Perses* (1962, RTF) ve Phyllis Tate'in *Dark Pilgrimage* ve Edwin Coleman'ın *Christmas Carol*'ı (ikisi de 1963, BBC) dahil olmak üzere, diğer operalar dikkat çekmiştir. Yeni televizyon operaları güçlü, çok statik olmayan, daha küçük bir oyuncu grubuyla 90 dakikalık olmaları gerektiği kararına varılmıştır.

Televizyonda gösterilen en deyimsel operalar, genel olarak, stüdyo prodüksiyonudur. En büyük avantajı izleyiciyi karakterlere daha yaklaştırır ve onu da dramaya dahil eder. Bazı gelenekçiler bu yakından görüntüye itiraz etmişler ve tiyatrodaki olduğu gibi izleyicinin belirli bir uzaklıkta durmasını istemişlerdir fakat bu, çok doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilmemelidir. Aracın yakınlığı yönetmene istenmeyen sahneleri dağıtmasına ve o an önem taşıyan tek bir karakter veya karakterler ya da olay üzerinde yoğunlaşmasına yardım eder. Dekorun çeşitliliği de arkadan projeksiyonla daha fazla görülme şansı yakalar. Konunun geçtiği ortam; fantastikten doğala, sonuncusundaki açık hava sahneleri dikkat gerektirse de, her operada olan stilizasyon unsurlarıyla ilgili bir problem olmadığı sürece, stil olarak geçişlik gösterebilir. Stüdyoda kameranın

taşınabilirliği, farklı açılardan pek çok görüntü edinilmesini sağlar. *Macbeth*'de Banquo'nun hayaletinin görüldüğü gibi, olağanüstü sahneler, özel efekt gerektirebilir; ama genel olarak, elektronik hileleri en aza indirmek en iyisidir diye düşünülür.

Stüdyo prodüksiyonları şu üç şekilde yapılabilir: canlı icra edilebilir, müziğin daha önceden kaydedildiği ve şarkıcıların kendilerini oyunculuklarına adadıkları zamanlarda 'playback' metodu kullanılabilir veya (daha genişletilmiş şekliyle) 'doubling' ; yani fiziksel uygunlukları yüzünden role seçilmiş aktörlerin, görüntüde olmayan bir şarkıcı tarafından seslendirilen parçanın üzerine 'playback' olarak söylemeleridir. En son metod, yönetmenlerin ilgisini, bestecinin olgun sesli bir bayanın söyleyebileceği fakat bir genç, bazen narin bir kadın kahraman için yazılmış bir opera söz konusu olduğunda ya da yakın plan çekim yapıldığında, etnik olarak otantik bir yüzün uygun düşmesi icap eden zamanlarda çekmiştir. (örneğin *Madama Butterfly*). Fakat nadiren başarılı olmuştur, ve yapaylığı oldukça çabuk ortaya çıkar. Son yıllarda yaratılan olay duygusu ve yıldız şancılarının (bknz: bölüm 4.2; sy: 23) ortaya çıkmaları yüzünden, program şefleri opera evlerinden canlı yayın konusuna ilgi göstermişlerdir, özellikle de uluslararası değişimler ekrana başka ülke merkezlerinden prodüksiyonlar getirdiği için.

Televizyon prodüksiyonu sahne prodüksiyonundan farklı şekilde detaylı ve talepkardır. Ekran üzerindeki her görüntü, müziko-dramatik amacı eşitlemek ve arttırmak için planlanmalıdır. Partisyonlardan başlamak (sadece librettodan değil) yönetmen her dakika hayati sorular sormalıdır: Burada ne görmek istiyorum? Planım buna izin veriyor mu? Bu kare müzikal mi dramatik olarak mı daha iyidir, ya da iyi bir resim midir? İyi kompoze edilmiş midir? Hangi kameradan görüntülenmelidir, hangi pozisyondan, hangi yükseklikten ve hangi lens ile?

Televizyondaki bütün müzikal programlarda olduğu gibi, bazı 'gramer' kuralları geçerlidir. Görüntünün frekansı ve ritmi müzikal gidişatın ritmine ve atmosferine uymalıdır.

### **6.3.1.2 1970'den İtibaren Televizyon Operaları**

1970'den beri İkinci Dünya Savaşı operaları film endüstrisinde genel bir eğilim izleyerek sayıca azalmışlardır ve özellikle sinemada gösterilmek için yapılmış olanları gerek stüdyo prodüksiyonları gerekse televizyon yayını için tasarlanmış olsun, yavaş

yavaş azalmaktadır. Bu yolda öncü bir çaba Brian Large tarafından küçük ekrana uyarlanan BBC'nin *Der fliegende Holländer*'idir (1976). Britten'in *Owen Wingrave*'vi (1971) aslında BBC televizyonu için bestelenmiştir. (Menotti'nin *Amahl and the Night Visitors*'ının NBC için 1951'de bestelendiği gibi) Trevor Nunn (Christopher Swann ile birlikte) *Glyndebourne*'unu büyük bir başarı ile küçük ekran için yeniden tasarlamıştır (1983).

Tiyatronun diğer önemli yönetmenleri film opera için oldukça çalışmışlardır. Franco Zeffirelli 1965'de *La bohème*'i filme çekmiştir. Daha önce müzikal olmayan filmlerle ün yapan Zeffirelli, sinemanın diğer nimetlerinden de yararlanmak isteğiyle, 1982'de Teresa Stratas ile *La Traviata*'yı, Domigno ile de *Otello* (1986)'yu çeker. Metin üzerinde işlemlerle librettoların neler verebileceğini gösterir. Her ikisinde de Verdi'nin operası iyice kesilmiştir. Götz Friedrich'in, en göze çarpan işi, *Salome* olmuştur (1974'de, K. Böhm yönetiminde). Bunlar sadece sahneye konan oyunların filme alınması değil, stüdyoda çekilen filmlerdir.

Jean-Pierre Ponnelle'nin bir çok filmi de böyledir bunlardan bazıları: *Il barbiere di Siviglia* (1972), *Madame Butterfly* (1974), *Le nozze di Figaro* (1976), Monteverdi'nin *Orfeo*'su (1978), *Cenerentola* (1981), *La clemenza di Tito* (1980), ve *Rigoletto* (1983).

Sahne opera yönetmekle, operayı filme çekmek arasındaki belirgin fark, sahnenin üç duvarlı oluşu ve seyircinin karşıda olmasıdır; ama film çekerken kamera 360 derece'lik hareket sağlar. Filmde hemen kesme gibi panoramik manzara almak da mümkündür; kamera sahnede görülemeyecek şeyleri gösterme fırsatı verebilir. Sahnede o perdenin dekoruna bağlılık söz konusudur, oysa filmde hareket daha serbesttir.

Bu arada, bazı ileri gelen sinema yönetmenleri de 35 mm'lik filme ve ticari sergilemeye yatırım yapmışlardır. Schonberg'in Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet'in oynadıkları (1974) *Moses and Aron*, eleştirmenler tarafından taşla tutulmuş, temelinden uzak, kışkırtıcı Hollywood-İncil bileşimi, tepki çağrıştıran bir yapıt olarak nitelenmiştir. Ancak Michael Gielen tarafından yönetilen müzikal performansı övgü almıştır. Joseph Losey'in *Don Giovanni*'si gibi bu da önemli bir kayıt stüdyosuyla birlikte gerçekleştirilmiştir. Yayın maliyetleri 1980'lerde doruğa ulaştığında, yeni Amerikan operalarıyla deneyimler aşırı bir hale gelmiş ve televizyonlaştırılmış opera için olan

sponsor desteği kaybolmuştur. 1975 ile 1985 arasında bir tek Amerikan operasının bile televizyon için sipariş edilmeyişi dikkat çekicidir.

Ingmar Bergman'ın 1975'de İsveç televizyonu için yapılan, ama sinemalarda da gösterilen filmi *Die Zauberflöte*, Dottingham Court Theater'ın bir eğlencesi olarak başlar, kendini daha hafif bir mizansene bırakır, giderek montaja bağlı olarak ruh ve düşünce dünyasında dolaşır. Mozart'ın müzikal fablının yönetmenin daha önceki yapıtlarında ana unsur olan karakterler ve amaçlar burada net ve ideal bir biçimde ortaya konmuştur. Losey'in *Don Giovanni*'si (1979), yönetmenin diğer yapıtlarındaki efendi-uşak ilişkisini yansıtır. Syberberg'in *Parsifal*'i (1982) dış unsurları da kapsar, Wagner'in hayatını, yapıtlarını, düşüncelerini Alman kültüründe Wagner'in rolünü yansıtır.

Rosi'nin *Carmen*'i (1984), Bizet'ninkini doğal ortama taşır, Ronda, Carmona ve Seville de çekilmiştir. Şimdiye kadar en çok seyredilen film opera Mozart'dan alıntılar içeren Milos Forman'ın 1984 versiyonu olan Peter Shaffer'in oyunu *Amadeus*'tur. Sahnelemesini koreograf Twyla Tharp yapmış, Neville Mariner yönetmiş ve çoğunlukla Prag'daki Tyl Tiyatrosunda çekilmiştir. Bu dönemin diğer popüler filmleri opera ve opera sanatçıları konu edinmişler, bazıları: Fellini'nin *E la nave va (And the Ship sails on)*, 1982), Jean-Jacques Beineix'in akılcı korku filmi *Diva* (1981).

Son dönem opera yayınlarının yeniden bir ölçüde hareketlenmiş olması da dikkat çekicidir. 1993 ekim'inde NYC Operası, NBC TV'nun *Griffelkin*'in 1955 versiyonunu, dünya prömiyeri adı altında gün ışığına çıkarmıştır. Carlisle Floyd'un *Of Mice and Men*'i, Jack Beeson'ın *Lizzie and Borden*'i, ve Virgil Thomson'ın *The Mother of Us All*'u gibi televizyon için üretilmiş eski işler, National Public Radio tarafından yapılan birçok reklam ve ahbap yayınlarıyla, New York City Operası ve Houston Grand Opera tarafından sahnelenmiştir. Televizyon için Jonathan Dove tarafından tasarlanmış son dönem operalardan biri olan *When She Died* olmuştur. Prenses Diana'nın ölümünü konu alan opera, 2002 senesinde, Channel 4'te yayınlanmıştır.

### 6.3.1.3 Robert Ashley ve 1980 Sonrası Televizyon Operası

Amerikan çağdaş müziğinin önemli isimlerinden biri olan Robert Ashley (d. 1930), kendi çalışmalarında operaya getirdiği yenilikler ile uluslararası bir ün kazanmıştır. Önceleri operada yeni formlar üzerine çalışan Robert Ashley televizyon için opera türüne öncülük etmiştir. Ashley yalnızca televizyon için değil, farklı birçok medya için opera üretiyorsa da, televizyon operası besteciliğinde önemli bir yere sahip olması nedeniyle, televizyon operası dışındaki işleri de, bu bölümde, topluca ele alınacaktır.

Robert Ashley'nin opera eserleri stil olarak orijinaldir ve hem öznellik konusunda, hem de dil açısından farkedilir derecede Amerikandır. *Fanfare Magazine*, Robert Ashley'nin 'Perfect Lives'ını ilk Amerikan operası olarak adlandırır. *The Village Voice* ise '21. yüzyıl, operanın geleceği nereden geldi diye dönüp bakacak olursa, ondan önceki Monteverdi gibi, Ashley, radikal yeni bir başlangıç gibi gözükecektir.' yorumunu yapar. Verimli bir yazar ve besteci olan Ashley'nin operaları 'görünüşünde o kadar engindir ki, sadece Wagner'in 'Ring Cycle' ına ya da Stockhausen'in 'Seven-evening Licht Cycle'ıyla kıyaslanabilir. Şekil, içerik, müzikal, vokal, edebiyat ve *media technique* bakımından hiçbir şeyle kıyaslanamaz' (*The Los Angeles Times*)

1960'larda, Ashley, Ann Arbor'da 1961'den 1969'a kadar, yüzyılın sahne sanatları öncülerini takdim eden, yıllık bir çağdaş sahne sanatları festivali olan 'the ONCE' festivalini düzenlemiştir. Ashley, 1964'ten 1969'a kadar Birleşmiş Milletler'de turnede olan, çok etkili müzik-tiyatro topluluğu olan 'ONCE' grubunu yönetmiştir. O yıllarda Ashley, ilk *mixedmedia* operalarını da üretmiş ve geliştirmiştir.

1969'da Mills College'de, Çağdaş Müzik merkezine müdür olarak atanmıştır. 1966'dan 1976'ya kadar David Behrman, Alvin Lucier ve Gordon Mumma gibi bestecileri de kapsayan 'the Sonic Arts Union' la Avrupa'da ve Birleşmiş Milletler'de turneye çıkmıştır

'The Rockefeller' ve 'Ford Fountains'ın desteğiyle, Ashley, 7 Amerikan bestecinin eserlerini ve fikirlerini konu alan, 14 saatlik bir television operası / belgesel olan 'Music with the Roots in the Aether: video portraits of composers and their music' i yapmış ve yönetmiş; 1976'da 'Festival d'Automne a Paris' de ilk gösterimini gerçekleştirmiştir.

'The Kitchen' 1980'de televizyon için, yarım saatlik bölümler olarak sunulacak bir opera olan '*Perfect Lives*'ı sipariş etmiştir. Opera, 1983 Ağustosunda İngiltere'nin sanat kanalı olan 'Channel Four' ile birlikte hazırlanmış, İngiltere'de ilk defa 1984 Nisanında yayınlanmıştır ve dünya çapında pek çok film ve video festivallerinde gösterilmiştir.

*The Florida Grand Opera, Miami- Dade Community College ve the South Florida Composers Alliance* Kübalı 'rafter'ların tecrübelerini konu alan bir opera sipariş etmiştir ve bu sipariş üzerine yapılan *Balseros*'un ilk gösterimi, 16 Mayıs 1997 *the Colony Theater, Miami Beach* 'te gerçekleştirilmiştir.

Diğer sipariş edilen eserler arasında: *Now Eleanor's Idea* (1993), ve *Foreign Experiences* (1994)'i, *the Mary Flagler Cary CharTrust* ve *Meet the Composer's Lila Wallace- Reader's Digest Commissioning Program*'dan gelen yardımlarla kendi opera topluluğu için, Van Cao's *Meditation* (1992), piyanist Lois Svard için; *Outcome Inevitable* (1991) oda topluluğu için Philadelphia'nın *Relache Ensemble*'ı tarafından; Superior Seven (1988), orkestralı flüt ve koro için *Barbara Held and the Bowery Ensemble* tarafından; El Aficionado (Acts Of God) (1985), *the Museum Of Contemporary Art, Chicago* tarafından yıldönümü kutlaması için; *Odalisque* (1984) orkestra, solo şan ve koro için *the Arch Ensemble, Musical Elements, Alea III*, ve *the Contemporary Chamber Players of the University of Chicago*, televizyon için Channel 13/WNET tarafından; *Music Word Fire* (1981) sayılabilir.

1980'de televizyon için sipariş edilen, yarım saatlik bölümler olarak sunulacak bir televizyon operası olan '*Perfect Lives*'de, Robert Ashley'nin sesi, *Perfect Lives*'ın merkezindedir. Sürekli şarkısı, hikayenin olaylarını anlatır ve küçük Amerika kasabasının mitolojisinin bir 1980'ler güncellemesini tarif eder. *Perfect Lives*, iki müzisyen -'R', mit ve efsanenin şarkıcısı ve arkadaşı Buddy, 'Dünyanın En İyi Piyano Çalgıcısı' - etrafında dönen sayısız karakterle nüfuslandırılmıştır. Bir halk deyişinden türemiş olan *Perfect Lives*, insan ruhunun yenidendoğumu için, aşına malzemeleri itinalı bir metafora dönüştürür. Reenkarnasyon hakkında bir opera komik olarak adlandırılmıştır.

Ashley, *Dust*'ta –karakterler, şevkle konuşurken bile, birbirlerini eşzamanlı olarak duyar ve anlar- yenidenüretmeye çalıştığı sokak-köşesi tartışmasını, tek bir sesle düzenli ritme göre söylenen ve tek ya da ikiden fazla ses tarafından izah edilen cantus firmus'u barındıran ortaçağa ait motete benzetir. *Dust*'ta aynı zamanda, kimi zaman farklı konulardaki –aşk şarkıları, politik şarkılar, şiir- bağımsız metinlerin yerleşimi vardır: ortaçağa ait moteti, bir kilise eserinin olduğu kadar seküler bir eğlence yapan bir pratik.

Video direktörü, *Dust* için bir çoklu-ekran video sunumu yaratmıştır. Tamamiyle elektronik orkestraya senkronize edilmiş video, büyük ve küçük formatlarda yansıtılmış ve aynı zamanda ana sahne ışıklandırması kaynağı olarak iş görmüştür. Şarkıcılar, opaklığı bir elektrik akımıyla kontrol edilen, endüstriyel cam paneller arkasında durur. İcracılar, müzik ve hikaye tarafından belirlendiği gibi, göz önündeki bir açıdan içeri girer ve dışarı çıkar.

*Dust*'ın video direktörü:

‘Eğer opera, prodüksiyon bolluğuyla desteklenmiş bileşik bir sanatsa, o zaman *Dust* için yaptığım prodüksiyon opera soyunda savunulabilecek şekilde yer almıştır. Ancak, bu opera, multimedya aracılığıyla ortaya koyulmuş bir televizyon operasıdır. Bir opera mekanı, Robert Ashley'nin beş sesiyle yaptığım çoklu-parçalı video görüntülerinin senkronize edilmesiyle varoluyor. İcracıların önüne özel bir cam –şeffaf, ama şeffaf değil- yerleştirerek, bir yansıma içine koyulan hakiki bir kişinin görsel etkisini yarattım. Dinleyicinin/izleyicinin, bu sihirli tiyatro mekanına girişiyle, uzaklığın ve sesin duyarlılığının amplifikasyonuna uygun, yalın biçimde olağanüstü, hoş bir hisin içine işleyeceğini umuyorum.’ (Robert Ashley, 2005)

Robert Ashley'in , marjinalleştirilmiş ve izole edilmiş olanın sözde ‘saçmalığı’, ‘sokak jargon’undan ilham almış bi diğer multimedya televizyon operası *Dust*'tır. Bir motetin ortaçağa ait formundan şekillendirilmiş olan *Dust*, konuşma ve dinlemeyi aynı zamanda yapma yani bi nevi ‘sokak jargonu’ pratiğine başvurarak, beş karakterin seslerini katmanlaştırır. Vokallerde ve orkestral stillerde yeni teknikler sunarak video projeksiyonlarını göstererek, *Dust*, rüya ve gerçekliğin fütürist bir kaynaşımını anımsatır. Ashley'in televizyon operalarının önemi, aslında bir *multimedia* /

*mixedmedia* tasarımcısı olan sanatçının, televizyon gibi, genel bir izleyiciye hitap eden medya ortamı için de tasarım yapabilirliğini göstermeleridir. Ashley'in televizyon operası olarak tanımladığı ve tüketime sunduğu bu çalışmalar, aslında, *multimedia* / *mixedmedia* ya da video operası gibi daha avangard çalışmalara da dahil edilebilir işlerdir.

### 6.3.2 Video Opera

Yirminci yüzyılda operayı sinemada veya evde seyretmek sıklıkla rastlanan bir eylem haline dönüşmüştür. Hem artistik hem de maddi açıdan kayıt teknikleri gelişmiş; teknolojiye bağlı olarak yayınların da gelişmesiyle video kasetler ve diskler hızla yaygınlaşmıştır. Yönetmenler çeşitli biçimlerde operayı sahnedeki iki boyutlu hale getirmeye çalışmışlardır. Böylece üç yöntem gelişmiştir: televizyon için düzenlenen ve tv stüdyosunda çekilen opera; opera sırasında yapılan bant kayıtları ve özellikle sinema için yapılan film stüdyolarında çekilen opera. Gene de son yıllarda artistik nedenden çok finansal nedenlerle operadan yapılan bant kayıtları daha revaçtadır. Ancak günümüzde, video opera dendiğinde, akla gelen yöntem / tür, televizyon için düzenlenen ve televizyon stüdyosunda çekilen opera; opera sırasında yapılan bant kayıtları ve özellikle sinema için yapılan film stüdyolarında çekilen opera değildir. Özellikle 1980 sonrasında, video ortamı için tasarlanmış operalara rastlanmaktadır.

1980 sonrası tasarlanmış video operalarından biri olan, Honest Retainer'ın *Bid to Save Heroine from Vampire Marriage Thwarted by Boys in Blue* adlı video operasıdır. Marschner'in 1828 *Der Vampyr*'inin *Grosse Romantische Oper*'inin, Nigel Finch prodüksiyonu tarafından, eserin aksiyonunu yeniden-yerleştirerek, Charles Hart tarafından uyarlanmış bir libretto yoluyla ile değiştirilmiş ve 1980'lerin Londra'sının şarap-barı ve yupileri arasına taşınmıştır. Aynı zamanda Finch, onu, ilk önce, 1992'de kısa bölümler halinde bir özellikle dizisi olarak BBC2'de ve sonra da ticari bir sürekli video olarak. küçük ekrana uygunlaştırarak opera-evinden de ayırmıştır. Daha geç bir video operası örneği ise, 1993 yılında, Steve Reich tarafından tasarlanan *The Cave*'dir. İki soprano, tenor, bariton, perküsyon, tuşlu, nefesli ve yaylı çalgılar için üç perdelik bir video operası olan *The Cave*'in librettosu Steve Reich ve Beryl Korot tarafından, incil metinlerine ve röportajlara dayanarak oluşturulmuş, video çekimini ise Beryl Korot üstlenmiştir. Yapıtın prömiyeri, 15 Mayıs 1993, Viyana Festivali'nde, Exhibition



Hall’da gerçekleştirilmiştir.

Her ne kadar, ilk bakışta *The Cave*’in – şarkıyla sahnede temsil edilen bir dram yerine vidyoya bağlı röportajlardan oluşması nedeniyle bazılarınca –operayla hiçbir ortak yönü yokmuş gibi görünse de, eser konuşan sesin melodik özelliği ile opera kavramından yararlanır. Bunda Steve Reich, Leős Janáček’i şöyle anar: ‘Konuşulan melodiler insan ruhuna açılan penceredir ve dramatik müzik çok önemlidir.’ *The Cave*’de Reich dilbilimsel temaları ve söylenen cümle parçacıklarını kullanır, bunlar enstrumanlarda yankılanır ve bunların özellikleri akustik olarak belirlenir. Bu parçacıkların içinde canlı olarak söylenen ve ekranlara yansıtılan, katı ritim ve vuruş için seçilmiş kutsal metinlerden seçmeler vardır. Kameralarını opera salonunun içine götüren filmler, artık daha azınlıkta kalmıştır. Ancak, ev videosu için tasarlanmış operalar, televizyon operalarıyla benzer sebeplerden ötürü daha geçerlidir. Bugüne kadar, birçok stile rağmen, video-kaset ve lazer-disklerin birçoğu opera sahnelerine dayanır. Ancak, arasında Finch’in *Vampyr*’inin bulunduğu istisnalar vardır ve video için özel olarak tasarlanmış opera üretimi, televizyon operalarında olduğu gibi, gelişim gösterebilir ve operayı, opera salonlarından çıkarmaya yardımcı olabilir. Ancak video, televizyon gibi her ev de arzu edildiğinde düğmesine dokunularak gösterim yapan bir medya biçimi değildir. Video operası tüketicisi, televizyon operası tüketicisinden oldukça farklı ve daha seçicidir. Bu nedenle, video operaları, televizyon operalarından daha avangard bir çizgidedirler.

## 7. 1980 SONRASI OPERA VE MODERNİZM

20. yüzyılın başından itibaren üretilen ve yüzyılın ikinci yarısında, özellikle müzik tiyatrosuyla birlikte yoğunlaşan modernist operalara rağmen, 1980 sonrasında geleneksel operaya yakın duran opera üretimine ağırlık verilmiştir. Ancak yine de, modernist eğilimdeki besteciler, operayı yeniden yazma ve üretme yollarını aramayı ve geleneksel karşıtı çizgide, modernist tavrılarını sürdürmeyi, 60'lara oranla daha az üretimle de olsa sürdürmektedir.

Postmodern olarak adlandırılan bir çağda, modernist tavrı sürdüren bestecilerin büyük bölümünün Avrupalı olması, Avrupa opera geleneği ve Avrupalı opera bestecilerinin modernizmle ilişkisini incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu durumun nedenlerinden biri, postmodernizmin, ortaya çıktığı ve geliştiği coğrafi bölgenin Amerika olması ve Avrupa'nın postmodernizmle daha geç tanışmasına bağlanabilir.

Avrupalı besteciler, Amerikalı bestecilere oranla özellikle minimalizmden daha uzak durmuşlardır. Avrupalı opera bestecileri arasında ele alınacak olanlar, opera kariyerlerine 1980 öncesinde başlamış ve birçoğu yeni müzik ve modernist opera ile yakından ilgilenmişlerdir. Her ne kadar 1980 sonrasındaki opera üretimleri, geleneksel opera normlarına boyut olarak bazen uygunluk gösterse de, biçimsel ve özellikle de yapısal olarak, Amerika'daki çağdaşlarına oranla farklılıklar göstermektedir.

Avrupa'daki opera tüketicilerinin, Amerika'dakilere oranla, Avrupa'daki opera geleneği itibariyle, daha bilinçli oldukları söylenebilir. Bu durum, opera bestecileri için ciddi bir paradoks oluşturmaktadır. Bu paradoksun olumlu yanı; Avrupalı izleyicilerin, opera geleneğine alışkın olması ve operayı hem müzikal ve entelektüel bir keyif aracı, hem de bir ürün olarak tüketmeye olan eğilimidir. Ancak Avrupalı izleyicilerin, opera geleneğine alışkın olması, onların geleneksel operaya alışkın olmaları anlamına da gelmektedir ve bu durum paradoksun olumsuz yanıdır.

Ancak Avrupalı opera bestecilerinin büyük bölümünün akademik müzik kültüründen gelmiş olmaları, 1980 öncesindeki opera üretimleri ne denli deneysel ya da geleneksel opera karşıtı olursa olsun, 1980 sonrasında geleneksel operaya yakınlaşmış olmanın da getirdiği bir etkenle, akademik müzik geleneği içinden olan bestecileri önemseyen Avrupalı tüketiciler için olumlu bir durum yaratır. Böylece, Avrupalı opera bestecilerinin 1980 sonrası ürettikleri operalar, hem 1980 öncesi ürettikleri deneysel / avangard / modernist operalar sayesinde geleneksel operayı tercih etmeyen bir izleyici kitlesine; hem de geleneksel opera izleyicisine hitap edebilmektedir.

Avrupalı opera bestecileri tarafından üretilmiş 1980 sonrası operalar, her ne kadar Amerika'daki çağdaşlarına göre izleyici çeşitliliği bakımından daha zengin olsalar da, geleneksel 18 ve 19. yüzyıl operaları gibi büyük sahnelerde uzun süre sahnelenememektedir. Sonuçta Avrupalı izleyiciler, geleneksel 18 ve 19. yüzyıl operalarına, 1980 sonrası üretilen operalardan çok daha fazla ilgi göstermekte ve bu yüzden yeni üretilen operalar ancak birkaç temsil verebilmektedirler. Bu nedenle özel opera kumpanyaları ve kayıt teknolojisinden yararlanıp çoğaltım yapmak, kısıtlı sayıda sahnelenebilme imkanı bulan yeni operalar için önemli birer unsurdur.

Ancak Avrupalı bestecilerin operalarında süregiden modernist tavrın, biçimden çok yapısal olduğunu bir kez daha yinelemek gerekmektedir. Çünkü çalışmada modernist opera kategorisinde ele alınan ve özellikle müzik dili bazında modernizmle birlikte ortaya çıkan yeni müzik teknikleri kullanımına açık olan operaların bazılarının biçim olarak modernist niteliklerden çok geleneksel ya da postmodern nitelikler taşıdıkları görülmektedir. Boyut yani süre, dekor, kostüm, oyuncu sayısı gibi biçimsel unsurlar açısından tam olarak değilse de; konu seçimi ve müzik dili kullanımları bakımından bu bölümde inceleene operaların modernist tavır sergiledikleri söylenebilir.

Modernist tavrı, yapısal olarak sürdüren bestecilerin büyük bölümü yukarıda bahsedilen sebeplerden ötürü Avrupalı besteciler olsa da, 1980 sonrası süregiden en belirgin modernist tavrı sergileyen opera bestecilerinin feministler olması ve feminizmin de Amerika merkezli bir modernist tavır oluşu dikkat çekicidir. Ayrıca Amerika'da postmodernizmin öncüleri olan minimalist opera bestecilerine karşın modernist tavrı sürdüren Robert Ashley ve kendisinin olan opera kurumu, 1980 sonra

modernist operalar içinde dikkat çekici bir örnektir.

### 7.1 1980 Sonrası Modernist Operalar

Modernizm ve modernizmin operaya etkileri, yüzyılın başından beri süregeldiği için, 1980 sonrası modernist opera üretimi, belirli bir coğrafyafi ortak özellik taşımayarak, öncesine oranla daha kısıtlı nicelikte de olsa süregitmektedir. Bu nedenle, 1980 sonrası modernist opera üretimini coğrafi ve coğrafyaya bağlı kültürel bir bakışla değil, besteciler bazında incelemek daha doğru bir yaklaşım olarak düşünülebilir.

1980 sonrası modernist tavrı sürdüren operaların dikkat çekici özellikleri arasında, bu operaların genellikle üç perde yerine iki perdeye indirgenmiş olmaları, oyuncu sayısındaki azalma ve konuların, iktidar ve rejim karşıtı, toplumsal ve ahlaki eleştiriler merkezli oluşu sayılabilir. Sözü konusu bu özellikler, 1980 öncesi, yani modernizmin tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi opera sanatında da tekin olduğu dönemde üretilen modernist operalardaki özelliklerle çok yakın benzerlikler göstermektedirler.

1980 sonrası modernist opera üretimini sürdürmüş olan bestecilerin genelinin, özellikle minimalizmden daha uzak durmuş olmaları özellikle müzikal ve biçimsel - yani dekor, kostüm, ışık, oyuncu sayısı, süre vb. – açılardan bu bestecilerin postmodern opera üretimini yavaşlatmıştır. Ayrıca 1980 sonrasında da operalarında modernist tavrı sürdüren bestecilerin opera kariyerlerine 1980 öncesinde başlamış ve birçoğu yeni müzik ve modernist opera ile yakından ilgilenmiş olmaları da önemli bir nedendir. Bu bestecilerin 1980 sonrasındaki opera üretimleri, geleneksel / postmodernist opera normlarına boyut olarak bazen uygunluk gösterse de, özellikle konu bazında yani yapısal olarak, postmodern opera üretiminde bulunan çağdaşlarına oranla modernist çizgide görülebilirler.

Ancak çalışmada incelenen ve politik tavrı olarak modernist opera üretimini sürdüren bestecilerin operalarında süregiden modernist tavrın, biçimden çok yapısal olduğunu belirtmek gerekmektedir. Çünkü çalışmada modernist opera kategorisinde ele alınan

ve özellikle müzik dili bazında modernizmle birlikte ortaya çıkan yeni müzik teknikleri kullanımına açık olan operaların bazılarının biçim olarak modernist niteliklerden çok geleneksel ya da postmodern nitelikler taşıdıkları görülmektedir. Boyut yani süre, dekor, kostüm, oyuncu sayısı gibi biçimsel unsurlar açısından tam olarak değilse de; konu seçimi ve müzik dili kullanımları bakımından bu bölümde incelenen operaların modernist tavır sergiledikleri söylenebilir.

### 7.1.1 Hans Werner Henze

1980 sonrası modernist opera üretimini sürdüren bestecilerin başında, Alman besteci Hans Werner Henze (1926) gelmektedir. Henze, biçimsel geleneksel opera formundan çok taviz vermemekle birlikte, operalarını adlandırış tarzıyla bile, geleneksel formun dışına çıkmaktadır. Bestecinin 1960’lardan itibaren bestelediği operaların isimleri ve kurguları, 1960’lardan önceki operalarıyla belirgin farklılıklar göstermektedir.

Henze’nin operalarında modernist etkilerin 1960’lardan itibaren görülmesiyle birlikte, operalarının isimleri; *opera in three part* (üç perdelik opera) başlığını terkedip, yerine; *actions for music* (müzik için hareketler), *a story for singers and instrumentalists* (şarkıcılar ve çalgıcılar için hikaye), *music drama* (müzik drama), *opera in one act for singers and dancers* (şarkıcılar ve dansçılar için tek perdelik opera) gibi başlıklar almıştır.

Henze’nin, Mart 1980 ve Mayıs 1983 arasında yazılan, *Die Englische Katze* adlı operası, bestecinin 1980 sonrası yazdığı ilk operadır. Librettosunu, Edward Bond’un, Honoré de Balzac’ın *Peines de Coeur d’une Chatte* adlı romanına dayanarak yazdığı operanın prömiyeri, 2 Haziran 1983’te Schwetzingen’de, Schlosstheatre’da gerçekleştirilmiştir ve prömiyerde, operayı, bestecinin kendisi sahneye koymuştur.

Opera, sosyal eleştiriyi sınırlı kalmayıp, toplumun dar kafalılığını ve iki yüzlülüğünü ortaya koyarken, komediyi politik bağımlılıkla harmanlamaktadır. Toplumsal tabulara ve kurallara karşıtlığı ile bilinen Henze, bu yapıtında, anarşizan tavrını her ne kadar eserin stili Verdi, Offenbach, Rossini ve Donizetti’den etkilenmiş ve böylece 18. yüzyıl

*opera buffa* geleneğini takip eder görünse de, 18. yüzyıl *opera buffa*'sından koyu kara mizahı ve ağır hicivli politik göndermeleri sayesinde keskin biçimde ayrılmaktadır.

Henze'nin 1980 sonrası yazdığı diğer opera ise, librettosu Hans-Ulrich Treichel tarafından Yukio Mishima'nın Gogo No Eiko romanından esinlenerek yazılan ve prömiyeri 5 Mayıs 1990'da Berlin Deutsche Operise'da gerçekleştirilen, *Das Verratene Meer* olmuştur.

Opera, çocuk çeteler ve çete mensubu çocukların, grup bilinciyle nasıl canileşebilecekleri ve mutlu sonla bitmesi beklenen bir operanın nasıl vahşice bitebileceğine, rahatsız edici bir örnektir. *Verismo* akımının etkisinde kalan ekspresyonist operalara yakınlığı, bu operayı modernizmin süreçlerinden biri olan bu akıma dâhil kılabilmiştir.

Bestecinin son operası olan *Venus und Adonis*'in librettosunu Hans-Ulrich Treichel yazmış ve operanın prömiyeri 11 Ocak 1997'de Münih Bayerische Staatsoper'de gerçekleştirilmiştir. *Venus und Adonis*'te, Henze, geçmiş ve geleceği paralel öykülerle bir araya getirir. Yani geçmişte geçen öyküde *Venus und Adonis*'in bir araya gelmesi; günümüzde geçen öyküde Primadonna ile genç tenor arasında eşzamanlı bir ilişki olması gibi. Bu teknik filmlerde kullanılan paralel montaj tekniğine benzetilebilir. İki zaman penceresi arasındaki farklılığı belirginleştirmek için, şarkıcılar resitatiflerini ve dans şarkılarını modern kıyafetler içinde söylerler, antik dönemi temsil eden karakterler ise dans bolerolarıdır. Ayrıca Gesualdo, Marenzio ve Monteverdi tarzında madrigallerle olayların üstüne yorum yapan çobanlar vardır. Mitojik bir öykü olan *Venus und Adonis*'in trajik hikâyesi merkezli opera, konusu bakımından, oldukça gelenekselidir. Ancak yapıtın zamansal akışı, çok zamanlılık, geçmiş ve şimdiki zaman geçişlidir. Bu geçişkenlik, konuyu mitolojik bir öykü olmaktan çıkarır ve modern zamana dair bir noktaya da sürükler.

### 7.1.2 Luciano Berio

İtalyan besteci Luciano Berio'nun operalarında ise opera evi, bir şarkı söyleme tiyatrosu; şarkı söyleme'nin can alıcı noktada kalmasına ve Berio'nun sestten aldığı zevkin, onu, kesin olarak İtalyan geleneğine yerleştiriyor olmasına rağmen, bir dinleyiş tiyatrosu haline pek fazla gelmez; vurgu, dışavurumdan çok, anlayış, kulak ve aklın duyduğunu kavradığı ve anlamlandırdığı yollar üzerindedir. Buna rağmen yine de, dinlemeye davet, bir bakma daveti ile verilmiştir ve görsellik geri plana mümkün olduğunca itilmez.

Berio'nun, *La Vera Storia* (1982) adlı iki perdelik operasının librettosu, bestecinin sıklıkla metinlerine başvurduğu, 20. Yüzyılın en önemli ve yenilikçi yazarlarından biri olan Italo Calvino'ya aittir. Prömiyeri 9 Mart 1982, Milan Teatro alla Scala'da gerçekleşen operada, solistelerin yanısıra, vokal ensemble ve koro, mim sanatçıları, dansçılar ve akrobatlar da yer alır.

Operanın birinci ve ikinci bölümü arasında belirgin farklar bulunmaktadır: Berio'nun belirttiği gibi, 'Birinci Bölüm'de, uydurma kapalı rakamlar bulunur, hakimiyet sahnedeki eylemdir; İkinci Bölüm'de ise, müzikal eylemdir... Birinci Bölüm gerçek ve somuttur; İkinci Bölüm düşseldir. Birinci Bölüm operasal sahneyi kucaklar; İkincisi ise onu reddeder' (Batta, 1999, 44).

Birinci perdede, Berio, Verdi'nin *il Trovatore*'sini temel çatışmaları ve duyguları örnekleyen bir paradigmatic durum içinde yeniden anlatır. İkinci perdede, birinci perdedeki olaylar açıkça tekrar edilir, ama metin hemen hemen aynı kaldığı halde, müzik ve dekor çok farklıdır. Berio sorar: 'O zaman, gerçek hikaye nerede? Birinci perdede mi yoksa ikincide mi?'. Cevabı şudur: 'Bilmiyorum. Belki de hayali ve daha gerçek bir bölümde' (Batta, 45). Bu kolay kolay belirlenemeyen gerçeklik düşüncesi, Japon film yönetmeni Akira Kurosawa tarafından 1950 yılındaki kült filmi *Rashomon*'da da ele alınmıştır.

Berio'nun bir sonraki operası olan *Un re in ascolto'nun* (1984) librettosu yine Italo Calvino tarafından yazılmış ve operanın prömiyeri 7 Ağustos 1984'te Salzburg Kleines Festspielhaus'da gerçekleştirilmiştir. *Un Re in Ascolto*'da, bir eylem draması ve bir dinleyiş draması arasındaki değişimlerle ilgilenir; ama daha akıcı bir yöntemle, geriye ve ileriye sararak. Bunun nedeni kısmen, parçanın hikayesel katmanlarının çok sayıda olmasından; ama kısmen de, esas eylemin kendisinin de bir dinleyiş rolü üstlenmesindedir, şarkıcıları dinleyen, misafirleriyle arasındaki huzursuzluğun seslerini duyan, kendini *The Tempest*'taki Prospero olarak işiten, ve tiyatrosunun ötesinden gelen sesleri engellemeye çalışan, teatral bir yapımcı olan dinleyen kral.

*La Vera Storia*'daki izleyici yüzleşmesi, burada da devam etmektedir ve bu, gerçek eylem dünyasının, sahnenin dışında bir yerde devam ediyor olmasının ümitsizliğiyle ifade edilir: Dönüm noktası, Prospero'nun eleştirisi olan, ve bu operada o'nun şimdiye kadarki aryalar üzerindeki yegane hakkına el koyarak, kendini çevrelediği oyuncular ve roller tarafından terkedildikten sonra ölmesini sağlayan, o dünyadan bir kadın kahramanın gelişile ortaya çıkar. Fakat belki de o'nun ölümü aynı zamanda; *Opera* ve *La vera storia*'daki gibi, aynı müzikal ve dramatik olayların farklı yorumları sayesinde –örnek olarak, üç izleyici sahnesi, ve Prospero için beş iç gözlem aryası- hareket eden eserin, derinleştirici, birleştirici dokusuyla kaçınılmaz hale getirilmiştir. Berio'nun operalarında olayların çoğaltımı ile gerçekliğin saptırılması ve yeniden biçimlendirilmesi önemli unsurlardan biridir.

### 7.1.3 Friedrich Cerha

Avusturyalı besteci Friedrich Cerha'nın, prömiyeri 7 Ağustos 1981'de Salzburg Kleines Festspielhaus'ta gerçekleştirilen *Baal* (iki bölümlü sahne gösterisi) isimli yapıtının librettosu, Cerha tarafından, B. Brecht'in *Baal* isimli oyunundan uyarlanarak yazılmıştır. Cerha, *Baal*'ın librettosunu oyunun dört ayrı versiyonundan da yararlanarak yazmış; farklı bölümleri bir arada götürerek, mümkün olan en iyi tını sürekliliğini sağlamaya çalışmıştır. Opera, ya da 'sahne eseri' bir monodrama gibi gelişir.



Brecht'in müzikal bir incelemesi olarak tanımlanan *Baal*, Salzburg Festivali'nde önemli bir karmaşaya neden olmuştur. Besteci de, yönetmen de Brecht'in anarşist oyununu bir burjuvazi saygınlığına dönüştürmekle suçlanmıştır. Baal karakteri, hem kendini hem de etrafındakileri acımasız şiddetiyle mahveden, uzlaşmaz bir anarşistin portresidir. Bazı eleştirmenlerse, rahatsız edici ve saldırıya açık her şey müzikal anlatının birleştiriciliğiyle ortadan kaldırıldığı için Cerha'nın operasını Brecht tarzı 'klasik'i başarılı bir şekilde sahneye koyduğunu söyleyerek savunmaktadırlar. Yapıtın ilk Alman temsilinde, Kurt Horres, Cerha'nın Brecht uyarlamasına, 1968 kuşağının yaşlanmasıyla ilgili çağdaş, hep dışlanmış biçimde kalmanın zorluklarını anlatan bir opera olarak yaklaşmış ve yapıtın modernist tavrına dikkat çekmiştir.

Cerha'nın müzik dili, 2. Viyana Okulu bestecileri ve özellikle de Anton Webern'in kompozisyon tekniklerinden ve *serializmden* belirgin biçimde yararlanır. Cerha'nın *Baal* adlı bu yapıtı iki eserden çok fazla etkilenmiştir: Alban Berg'in *Wozzeck* ve *Lulu* operaları. Bu bir tesadüf değildir, çünkü *Lulu*'nun üçüncü perdesinin orkestrasyonunu Berg'in notlarından tamamlayan besteci Cerha olmuştur. Bu nedenle, yapıt etkilendiği bu iki operadaki yoğun dışavurumcu atmosferi yansıtmakta ve seyirciyi mümkün olduğunca rahatsız ve tedirgin etmektedir.

#### 7.1.4 Luigi Nono

Bu bağlamda ele alınabilecek bestecilerden biri olan, Luigi Nono'nun *Prometeo* adlı yapıtının ilk yorumunun pömiyeri, 25 Ekim 1984'te, Venedik S.Lorenzo Kilisesi'nde; ikinci yorumunun pömiyeri ise 25 Ekim 1985'te, Milan Stabilimento Ansaldo'da gerçekleştirilmiştir. Librettosunu Massim Cacciari'nin yazdığı *Prometeo*, bestecisi tarafından, bir 'duyuş trajedisi', sadece kulaklar için bir opera, olarak sunulmaktadır. Ancak burada, radyo operasıyla pek fazla bağlantı bulunmamaktadır.

Nono'nun yapıtı; hem icracılar (şarkıcılar, konuşmacılar, müzisyenler, elektronik teknisyenleri), hem de dinleyiciler için yerler sağlayan, özel olarak inşa edilmiş tahta iskeletiyle, halka açık performans içindir: tüm oditoryum, sahnede bulunabilecek olan merkez bir figürün tersine, etrafını saranları dinleyen karanlıktaki izleyicisiyle, tek bir müzikal enstrüman haline gelebilecektir.

Nono'nun burada kendini opera evi'nden taşıması, burjuvanın müzikal üretim ticaretine ömür boyu meydan okuma tahaütünün ışığında anlaşılabilir. Ancak *Prometeo*, özel bir atmosfer talebiyle, aynı zamanda kendini ritüelin örneklerine bağlantılandırır: Nono'nun çalışma notları; Yunan tiyatrosuyla, Venedik'teki San Marco'nun ayiniyle ve Rusya'daki ya da Tibet'teki manastırların törenleriyle bağlantılar kurmayı önerir.

Yapıt, Promete mitinin, Hesiod, Aechylus, Pindar, Goethe, Neitzsche, Hölderlin ve Benjamin tarafından çeşitli gelenekler içinde yorumlanmasının bir sunumu olarak özetlenebilir. Yapıt, klasik ya da geleneksel malzemedan yola çıkılan bir konunun, çeşitli felsefe sistemleri bazında yorumlanması ve birçok geleneksel operanın konu aldığı bir mitten yola çıkıldığı halde yapıtın nasıl geleneksel operanın, kurum, biçim ve yapısal olarak modernist tavrı ile işlenebileceğine iyi bir örnek teşkil etmektedir.

20. yüzyılın en ileri kompozisyon tekniklerinin kullanıldığı, modernist tavrı taşıyan operalar, sahnede genellikle yeterli bir ilgi çekmemiştir. Yine de birçoğu CD ve video nüshalarıyla kesin bir kalıcılık elde etmiştir. Canlı ve banttan performans arasındaki karşılıklı bu ilişki, operanın daha deneyimsel türlerinin yayılmasına yardım etmede önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda, Luigi Nono'nun 'dinlemek için trajedi' olan *Prometeo*'sunun (1985) 1993 Salzburg Festivali'ndeki icrasının 1995'teki kaydı özellikle önemlidir.

Eleştirmenlerin ciddi bir biçimde belirttikleri gibi, Nono'nun *Prometeo*'sunun ne olmadığını tanımlamak, ne olduğunu tanımlamaktan çok daha kolaydır. Yapıt, bir opera, ya da bir *anti-opera* bile değildir. Bestecinin belirttiği gibi, ancak duysal bir trajedi olarak tanımlanabilmektedir.

Yüzlerce yıllık Avrupa kültüründen gelen metinler, tanrılara karşı gelen Promete'yi gelenek tarafından övülen ve bir kahraman haline getirilme tahlikesi içinde bir figür olarak gösterir, yani, başka bir deyişle, güzellik ve asillik yerine uyumluluk içinde eritilmiş olarak. Oysa uyumluluk Nono'ya göre en büyük tehlikedir ve birey başkladırıcı kimliğinden vazgeçmemelidir.

Bu nedenle Nono, performans sırasında, tüm sanatçılara, enstrüman çalanlara ve şarkıcılara da dahil mikrofonlar vermiştir. Müzik canlı olarak sunulur ama dudak hareketleri ve nefes alma gibi tonal yan etkiler bastırılır ve filtrelenir.

Bunun yanı sıra üst partiyonlardaki armonik spektrumun mikrotonları mikrofonlar tarafından büyütülüp duyulur hale getirilir. Canlı performansın kayıtları tekrar çalınır, tamamen farklı duyularak; malzemesi ondan tamamen yabancılaşarak performansın zaman ve mekanında bir araya gelir. Eşzamanlı olmayan unsurlar, eşzamanlı gibi duyulur. Bu tür müziğin amacı mobil tını olarak adlandırılmaktadır.

### 7.1.5 Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki'nin, modernist unsurlar içeren, tek perdelik operası, *The Black Mask*, ilk olarak, 15 Ağustos 1986'te, Salzburg'ta sahnelenmiştir. Yapıtın librettosu, Krzysztof Penderecki ve Harry Kupfer tarafından, Gerhart Hauptmann'dan yola çıkılarak yazılmıştır. Bestecinin 1980 sonrası yazdığı tek opera olan *The Black Mask*, şu anda olan her şeyin suçlu bir geçmişinin olması ve hiçbir şeyin ve kimsenin görüldüğü gibi masum olmaması konusuna dayanır.

Özellikle, siyasal erki elinde tutan kişilerin, ekonomik ve siyasal güçlerini ellerinde tutuyor olmanın rahatlığıyla, halkı nasıl yok saydıkları ve halkın ne durumda olduğunu önemsemeyen kendi lükslerine devam ettikleri, çarpıcı ve bir perde gibi kısa bir sürede sunulmaktadır.

### 7.1.6 Aribert Reimann

Aribert Reimann'ın, *Das Schloss* adlı operasının librettosu, Franz Kafka'nın aynı adlı romanından ve arkadaşı Max Brod'un sahneye uyarlamasından yola çıkılarak, besteci tarafından yazılmış ve operanın prömiyeri 2 Eylül 1992'de Berlin Deutsche Oper'de gerçekleştirilmiştir.

Edebiyat konularından çok etkilenen Reimann, bu ilgisini, insanın varlığının karanlık tarafında da sürdürmüştür. Yapıtta, acı, hayal kırıklıkları ve haksız acı çekmelerle ortaya çıkan tekrarlanan karamsarlık anları vardır. Kafka'nın *Das Schloss*'unda incelikli bir hal alan vokal bölümlerin psikolojik betimlemeleri, oldukça üst bir noktaya ulaşır. Haklı olduğuna inanan ancak çevresindekilerce tanımlanmayan bir suçla suçlanan ve kendisinin sistem içindeki varlığını sorgulayan bir insanın içinde bulunduğu varoluş sorunsalı ve toplumla uyumsuzluğu, Reimann'ın *Das Schloss* adlı operasında, karamsal bir müzikal anlatımla betimlenmiştir. Vokal olanaklardan mümkün olduğunca yararlanmaya çalışan ve özellikle Berg ve Webern müziğinden çok etkilenen Reimann'ın müzik dilindeki anlatımcı yön, bu etkiye bağlanabilir.

### 7.1.7 Alfred Schnittke

Alfred Schnittke'nin, librettosunu Victor Yerofeyev'in kendi hikâyesinden uyarlayarak yazdığı, *Zhinz's Idiotom* adlı, iki perdelik operası, ilk olarak 13 Nisan 1992'de, Amsterdam Dutch Opera'da sahnelenmiştir. Polistilist olarak nitelendirilen bestecinin bu operası da diğer yapıtları gibi, geniş bir stil alanı kullanır ve eski yani güncel stil öncesi ve modern stili aynı yapı dâhilinde biraraya getirir.

Operanın librettisti Victor Yerofeyev, modern Rusyanın en önemli yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir. 1947 yılında Moskova'da bir diplomatın oğlu olarak dünyaya

gelen Yerofeyev yurt dışında sanatsal açıdan oldukça olumlu bir ortamda büyümüş, ancak eserlerini Sovyetler Birliği'nde yayınlamada sorunlarla karşılaşmıştır. Ardından Rusya Yazarlar Birliği'nden atılmış ve eserleri yasaklanmıştır ve bu yalnızca Rus dilinde yazabililen Yerofeyev için olumsuz bir durum olmuştur. Perestroika dönemi süresince ise Yerofeyev'a hakları yeniden iade edilmiştir. Yazarın romanlarının konusu, *Zhinz's Idiotom*'da olduğu gibi çoklukla, Sovyetler Birliği'ndeki cinsellik tabusuna ve sistem eleştirisine dayanmaktadır. Operanın temel fikri, dönem Rusya'sında, mantık dışı olanın mantıklı olan üzerine kurduğu üstünlüktür.

### 7.1.8 Karlheinz Stockhausen

Modernist unsurları, geleneksel opera sahnesine, geleneksel sahnelenme biçimleriyle taşıyan Karlheinz Stockhausen'ın, büyük ölçekli opera sahnesine girişinin; bir haftanın herbir gecesinde sunulması için tasarlanmış ve bütün olarak *Licht* diye isimlendirilmiş, planlı yedi operanın ilki olan *Donnerstag* (1981) ile gerçekleştiği söylenebilir.

Bu opera yazış biçimi, R. Wagner'in *Ring* serisi ile mukayeseyi kaçınılmaz kılmaktadır, ancak, Stockhausen'ın araç ve amaçları, Wagnerian bir gelenekçilikten çok farklıdır. Örnek olarak, ne öykünün, ne icrasal güçlerin, ne mekânın, ne hızın, hatta belki ne de ciddiyetin bütünlüğüne teşebbüs vardır. Herbir opera; sık sık ayrı vesileler için siparişlendirilmiş olan ve üstündeki yolların tümünden oldukça farklı olabilen perde ve sahnelerden ibarettir. Sık sık da, bu perde ve sahneler, tamamıyla ayrık olan kısımlara bölünmüştür. Tabi ki, Monteverdi'den ileriye doğru, daha erken dönem besteciler, operalarından şarkı ve sahnelerin parça parça seçilebileceği bilinçliğinde çalıştı; buradaki fark, Stockhausen'da, herbir operanın, sadece çok seyrek müzikal ve dramatik bağlantıları ile, serbest duran dakikaların sekansı olmasıdır.

Bu bağlantılar, esas olarak, üç meydana getirici melodinin ve bu melodilerle ilişkilendirilmiş başlıca üç karakterin devrinin varlığı boyunca oluşur: kahraman, kurtarıcı, göksel haberci Michael; o'nun hem annesi, hem de eşi olan Eva ve o'nun hasmı, inkâr prensi Luzifer. Bu karakterlerin herbiri, bir şarkıcı (tenor, soprano, bas), bir müzisyen (altoklarinet) ya da bir dansçı, ya da bunların, herhangi birleşimi veya

çoğaltımıyla temsil edilebilir. Bu suretle Stockhausen, dramayı sahneye koyma yolları için büyük bir çeşitliliğe sahiptir ve belki opera tarihine yaptığı seçkin katkı, başlangıçlardan, belki de *Die Zauberflöte*'de yer alacak olan, o'nun mim müzisyenleri olasılıklarının bir uzantısı olarak görülecektir.

Örnek olarak *Donnerstag*'da Michael; ara perdede, dünya etrafındaki seyahati trompetçiye teslim edilmişken, ve tüm perde etkili bir trompet konçertosuyken, dış perdelerde üç kılıkta da gözükür. Tamamlanacak olan, *Licht*'in bu ilk bölümü, eğitimini üstün müzisyenliğiyle gösteren, dünyaya evrensel bir mesaj getiren ve yaşamını özetleyen bir hayal ile sona eren büyük hoşgeldin töreniyle göksel âlemlere dönen başkahramanın, biyografisidir. Devrin diğer iki operası, Luzifer'e ait olan *Samstag* (1984) ve Eva'ya ait olan *Montag* (1988), benzer şekilde diğer esas figürler üzerinde odaklanır. *Samstag*, tiyatro için olan bir iş değildir. Dört sahnesi; bas ve piyano için açılış düetinden, bedenlerine asılmış enstrümanlarıyla altı perküsyoncu eşliğindeki uzun flüt solosu ve sonra dikey düzende sıralandırılmış bir nefesli bandosu için parça boyunca, Hıristiyan ayini ve Japon mabet âdetinin karışımından örnek alınan son koral törene kadar, mekâna yenilikçi bir büyüme önerir. Ancak *Montag*, yine opera evi performansı önerir ve oditoryumun rahmi hakikaten, kadın ve çocuk seslerinin, varoluş ve doğum metaforlarının hâkim olduğu bir eserdeki bir imge haline gelir. Kutlama ve törenle başlayan *Dienstag*'ın (1992), ikinci perdesinde tiyatro'ya saldırılır ve Michael ve Luzifer'in müzikal güçleri arasında bir savaş cereyan eder.

Suni bir mitoloji tasarlamının saçmalığı, hatta sahteliği; *Licht*'in, müthiş, çekici ve komik olanın dahiliyetinde, yanıt veriyormuş gibi görüldüğü bir şeydir. Örnek olarak, *Montag*'ın sözel dünyası, çocuk şiirleri ve diline oturmuştur. İlk perde, pusetler için bir baleti kapsar; ikincisi, herbiri bir zambak gibi giyinmiş ve elinde birer mum taşıyan bir şarkıcı kızlar dizisiyle açılır; bu perdede de, gülünç bir şekilde uzatılmış bir piyano, oturan muazzam Eva figürünü müzikle döllemeye gelir ve üçüncü perdenin büyük bir kısmı, bir Pied Piper hikâyesi yorumuyla meşguldür. Ama bu eser de Stockhausen'ın, müzisyenlerin –özellikle, her ikisi de Eva'nın vücut bulduğu müzisyenler olan, flütçü ve altoklarinetçi- nasıl, dramatik karakterler olabileceğini, en çok keşfettiği işidir.

Yedi bölümlü eser düşüncesi 1977 yılında gelişmiştir. Tüm kompoziston 1978'de çıkarılan ve üç ana karakterin –Michael, Eva ve Luzifer'in melodilerini belirleyen bir

süper formül üzerine kuruldu. Barışma günü ve Michel ve Eve'in mistik birleşmesinin günü yirminci yüzyılın sonu için hazırlanıyordu; ancak henüz daha tamamlanmamıştı. Eserin ardındaki ana fikir, şimdiki üretim halleri ve tüketimlerinin yerine haftanın her gününe dini ve biyolojik olarak belirlenmiş bir anlam yerleştirmektir, böylece günlük yaşamda Tanrı'yla bir bağlantı kurulması sağlanır. Asya ve Avrupa geleneklerindeki hem eski hem de yeni formlar ayinsel bir sanat formu yaratmak için genişletildi. Müzik Hint Kathakali ve Japon Gagaku ve Noh'tan öğeler taşır. Dansçılar, oyuncular, teknisyenler ve enstrumancılar, şarkıcılar kadar önemlidirler. Michel bir şarkıcı ve bir trompetçi olarak tasvir edilirken, Güney Kutbu'ndaki penguenler kostümler içindeki orkestra üyelerince temsil edilirler. Renkler, sesler, ışık efektleri, ve dekorların herbirinin kendilerine ait bir anlamı ve bağımsız yaşamı vardır. Eserdeki her günden alınan bölümler, tıpkı günlerin kendisi gibi, bağımsız temsiller olarak da sunulabilir. Fakat kuşlar her gün için büyük önem taşır. Stockhausen'ın öğretmeni Olivier Messiaen'in müziğinde olduğu gibi, kuşlar sevgiyi ve Tanrı sevgisini temsil eder.

Michael'ın dünya çevresindeki seyahati yirminci yüzyılın son onyıllarındaki modern müziğin gelişimini belirtir: Eskiden Yeni Dünya'ya (Schoenberg'in oniki ton müziğinden minimalizme) ve burdan Doğu Asya'ya (aleatorik müziğe ve yeni ses üreticilerine). Kedi Katinka'nın ortaya çıkmasıyla birlikte oyuna Budist öğeler taşınır: altı hisse olan inanç (altıncısı düşüncedir) ve ölümlerin Tibet kitabı Bardo-Tödol'da öğretildiği gibi, duyma hissiyle günahlardan arınma kavramı gibi. Bu Stockhausen'ı 1920lerde C.G.Jung'un Bardo-Tödol üzerine yaptığı çalışmalarla başlayan ve 1963'te Beckett'in oyunlarına kadar uzanan eski Avrupa ve Asya geleneğine yerleştirir.

Alışılmadık ve fantastik fikirler konusundaki zenginliğinden dolayı aldığı ilk eleştirilere rağmen, *Licht* yirminci yüzyılın en önemli besteleme tekniklerini sentezleyen gerçek bir yenilikçi eserdir. Genellikle bir müzik parçasında farklı bir tona geçmek olarak tanımlanan modülasyon kavramı Stockhausen'ın yazısında çok farklı kültürler ve dönemler içinde değişik tarzlara geçmek anlamına gelmiştir.

Stockhausen eserlerinin sahneye konmasında yeni ve karmaşık bir role sahiptir. Besteci olarak kompozisyonun malzemesini ve yapısını belirler, yönetmen olarak *mixing* masasıyla performansı kontrol altına alır ve bir akustik uzmanı olarak sanatçıların ürettiği sesleri elektronik olarak yeniden şekillendirir.

Bu çokyönlülük, besteciyi bütüncül bir sanat olan operada, oldukça önemli bir opera bestecisi ve yönetmeni mevkiine çıkarmaktadır.

### 7.1.9 Udo Zimmermann

Opera bestecisi olarak çok fazla tanınmayan isimlerden biri olan, Udo Zimmermann'ın, iki şarkıcı ve 15 enstrüman için *Weisse Rose*, ilk olarak 27 Şubat 1986'da, Hamburg'da, Hamburgische Staatsoper'de sahnelenmiştir. Yapıtın librettosu, Wolfgang Willaschek'a aittir. Konusu, 1943 yılında, Nazi Almanyası'nda geçen yapıt; bu dönemdeki faşist yönetime karşı çıkan iki özgürlükçü mahkûmun, infaz edilmeden önce, kendi iç hesaplaşmalarına dayanır.

Yalnızca iki şarkıcı ve 15 enstrümanla icra edilen *Weisse Rose*, modernist operanın en açık örneklerinden biridir. Eser icracılar için büyük zorluklar taşır çünkü oyun boyunca sahnede olmak zorundadırlar.

Bestecinin 1980 sonrasında ortaya çıkan diğer bir operası ise, 1978 ve 1981 yılları arasında Schwetzingen Festivali içindeki Hamburg Staatoper'in temsili için yazdığı *Die Wundersame Schusters Frau* olmuştur. Yapıtın prömiyeri, 25 Nisan 1982'de, Schwetzingen Festivali'nde, Schlosstheater'da gerçekleştirilmiştir. Olay örgüsü Larca'nın aynı adı taşıyan ve sert güldürü olarak tanımlanan oyunundan alıntı olan opera, bestecinin diğer operası gibi modernist bir tavır sergilememektedir. Bestecinin bu operasının oldukça iyi bir gişe hâsılatı getirmesi, modernist bir tavır taşımaması ve geleneksel operaya yakınlığı ile açıklanabilir.



### 7.1.10 John Cage

John Cage 20. yüzyılın ikinci yarısında müziği en tutarlı biçimde, modernist reflekslerle, postmodern işler çıkartan önmeli bir besteci / düşünür olarak görülebilir. Anlatımında, yapıda ve dramaturjide şans faktörlerini kullanarak, Zen anlamında sanattan tüm öznelliği silmeye ve tabii bu sayede insanların canlı ve cansız doğa üzerinde hüküm sürmek için çabalayan egosunu da yerle bir etmeye çalışır.

Cage'in geleneği reddeden modernist tavrı; yapıtlarını postmodernizm sürecinde vermiş olması ve postmodernizmin birçok unsurunu da modernist unsurlar gibi kullanması dolayısıyla, çoğu zaman dikkatten kaçabilmektedir. Oysa Cage'in en önemli özelliklerinden biri akademi ve akademik gelenek karşıtlığı olmuştur.

Bestecinin, opera başlığı altında sınıflandırdığı ve 1980 sonrası tasarladığı tek işi olan, *Europera 1&2* (1987), *Europera 3&4* (1990) ve *Europera 5* (1991) adlı operaların adı, Avrupa ve operanın birleşmesinden oluşur. Cage bunu şöyle açıklar: 'Avrupalılar yüzyıllardır operalarını üzerimize yağıdırıyorlar -ve şimdi bunların hepsini tek seferde onlara geri veriyorum' (Batta, 86-7).

Bu yapıtla amaçlanan, aslında bir operadan ziyade, bir *anti-opera* ortaya çıkarmaktır. Cage Avrupa kültürünün önemli unsurlarından biri olan opera ve opera malzemesini, bağlamından kopartarak, farklı biçim, amaç ve söylem doğrultusunda, tekrar geri sunmuştur. Burada, tüm opera geleneği ve unsurlarına ciddi bir başkaldırı ve tahrip söz konusudur. Cage, öznecilik ve duyguyla dolu çok eleştirdiği eski bir kültüre dikkat çekip; eğitilmiş Avrupalılar'ın akli yapısına ve ruhsal birikimlerine gönderme yaptığını belirtir.

Cage'in, hiçbir şey tesadüfler dışında birbirine bağlı değildir prensibi, icracılara gerçek bir ortak yaratıcı sorumluluğu verir. İracılar performansın belirli bir zaman ve mekânına uygun üç boyutlu durumlar yaratmak zorundadır. *Europera 1&2* ve *Europera 3&4*'te Cage, ne şarkıcıların hangi aryağı söyleyeceklerini, ne mikrofonlardan hangi alıntıların geleceğini, ne de piyano parçalarının kesin zamanını bilmemektedir.

*Europera 1&2* Frankfurt'taki Alte Opera tarafından sahneye konmuştur. Sahnelerin ve müzikal öğelerin karmaşık simultanelikleri on iki açıklanmayan olayın paralel bir şekilde birbirine bağlanmasıyla ortaya çıkar (*Europera 3,4 &5*'te Cage sahneleri dağıtarak, oyunu tamamen müzikal bir hale getirir). Konudaki olaylar, geçerli Avrupa operalarından set bölümleri, rastgele bir şekilde düzenlenir. Koordinasyon, monitörler ve dijital kameralardan sağlanır.

*Europera 1*, 90 dakika sürer, *Europera 2* ise yalnızca 45 dakika. 19 sanatçısı alakasız eşliklerle birlikte en meşhur Avrupa operalarından seçilmiş aryaları söylemek durumundadırlar. Aynı zamanda Cage tarafından hazırlanmış bir teyp, operalardan yüz bir tane parça çalar (yüz bir sayısı, *Bin bir Gece Masalları*'na bir göndermedir).

Partiler ve kostümler birbirleriyle uyuşmaz, çünkü dekor ve ışık gibi onlar da şans ile belirlenir. Modern sanatta olduğu gibi, operanın tanıdık örnekleri ve operatik sunumlar '*objets trouvés*' olarak, opera hikâyeleri yeni bir tesadüf düşüncesiyle günümüz düşüncelerini ve duygularının biriktiği bir havuz olarak sunulmuştur. Ayrıca, tanıdık müzikal örnekler ve resim motifleri alıntılanmış ve fakat yabancılaştırılmıştır.

Sırasıyla 70 ve 30 dakika süren *Europera 3&4*'te ana düşünce çeşitlilik gösterir. *Europera 3*'te altı şarkıcı, altı gramafon ve kaset çalarların kullanıldığı ve iki piyanistin oyuna katıldığı bir konser sunar. *Europera 4*'te yalnızca iki şarkıcı vardır. Yüz operadan alıntılanan '*objets trouvés*' ye kasetten veya canlı olarak duyulur. 60 dakika süren *Europera 5*'te, yalnızca iki şarkıcı ve bir teknisyen vardır. Bir piyanist doğaçlama bir şeyler sunmak zorundadır; boş bir televizyon ekranı anlamsızca yanıp söner; gramafonun zili hiçbir ses çıkarmadan takılı kalır. Sıkıcı bir belirginlikteki günlük eşyalarla, belirsiz süreçler birlikte kullanılmıştır.

### 7.1.11 Harrison Birtwistle

Bu bölümde operaları incelenecek olan son besteci, Harrison Birtwistle'dır. Birtwistle'ın *Yan Tan Tethera* adlı operasında (1986), dramatik biçimde yalındır –bu, doğrudan ve açık sözlü hitabetsel bir vokal stilinin kullanımıyla anlatılan rakip çobanların efsanesidir- ama orkestral müzik, işi, sofistikasyonun farklı düzeylerinin üzerine hareket ettirir: sahnede görülen ve duyulan, karmaşık bir saatin kadranı gibidir. Sahne ve orkestranın ayrılması, belki de, ilk olarak, bunun bir televizyon operası olarak tasarlanması gerçeğinden cesaret alınmıştır; ama bu, ölüm ve yeniden dirilme, mevsimsel değişim, yolculuk etme, öz-keşfin ayinsel bir eylemidir.

Orta İngiliz romansının bir dramtizasyonu olan, Birtwistle'ın ikinci büyük ölçekli tiyatro işi *Gawain*'da (1991) da devam etmiştir. Hikâye bir kez ve doğruca verilmiştir (her ne kadar aslındaki gibi, onu gizil olarak tekrarlanabilir yapan senelik devre uydurulmuş olsa da, herhangi bir sene, her sene, en azından izleyiciler arasındaki ve sahnedeki gözlemciler için, gerçekleşebilecek bir hikaye: sadece *Gawain*'ın kendisi ayinin sonunda başka bir şeye dönüşmüştür). Ancak, orkestrada süre giden, daha girift ve gizil değişim dramaları ve incelemeler bulunmaktadır.

## 7.2 Operada Irk ve Cinsiyete Bağlı Modernist Tavır

1970'lerin başında, sanat dünyasında önemli bir yer alan feminizm, diğer ülkelere kıyasla, daha çok Amerika merkezli bir harekettir. Birçok sanatçı, Amerika'da entelektüel forumlar oluşturmuşlar ve feminizm kuramını geliştirmeye başlamışlardır. Amerika'da beyaz ırka ait kadınlarla birlikte, Afro-Amerikan siyah kadınlar da feminist mücadele içinde yer almış ve birçok sanat etkinliğinde bulunmuşlardır. ABD'de oldukça sistemli ilerleyen feminist performanslar, Avrupa'da, ABD'ye göre daha az organize olmuştur. Bunun başlıca sebebi, Avrupa'da 1960'larda meydana gelen politik karışıklığın, Amerika'dakinin aksine, ırk ve cinsiyete bağlı değil, ekonomik ve siyasi oluşudur.

Kadın nüfusunun az olduğu yerleşik sanat dünyasından ayrı olarak, birçok kadın, konvansiyonel sanat dünyası protokolünün hüküm sürmediği performans uygulamaları ve yeni operaya yönelmiştir. Dramatik gösterimin ön planda olduğu opera, kadın sanatçılar için çok zor değildir; çünkü kadınlar, feminist kurama göre, ‘hayatları boyunca kadın rolü yapmak zorunda oldukları için, zaten hep sahnededirler’ (Goldberg, 1998, 128). Feminist sanatçıların dekoratif olarak günlük yaşamda yararlanılan birçok materyali bir araya getirip işlerinde kullanmaları, sanat ve zanaatın, ‘yüksek’ ve ‘alçak’ sanatın sınırlarını bulanıklaştırmıştır. Bu tutum, sanat nesnesinin sorgulanması yönünde de önemli bir yer teşkil etmiştir.

Judy Chicago, özellikle protesto amaçlı eylemler için performansın anlatımcı yönünün, resim ve heykelden çok daha kuvvetli olduğunu belirtmektedir. Ayrıca operanın, birçok disiplini birarada kullanması ve birçok duyuya aynı anda hitap etmesi sebebiyle, feminist söylem gibi, anlatılmak istenen konuyu açık ve etkili olarak sunmada, diğer disiplinlerden daha şanslı olduğu söylenebilir.

Feminist kuram ve sanatçılar, sanat olgusuna, yapısına ve sanatçı kimliğine ciddi eleştiriler ve yeni bakış açıları getirmişlerdir. Feminizm, özellikle postmodern kuram ve sanatın gelişiminde çok etkili bir rol oynamışlardır. California Institute of the Arts'ın kurucusu olan ressam Miriam Schapiro'nun 1971 'de söylediği gibi: ‘Postmodernizm, bir bakıma Feminist sanat patlamasının bir sonucudur’ (Goldberg, 128).

Feminist hareket, her ne kadar erkek egemen sanat geleneği yapısını bozma ideali güderek, postmodernizm içinde sağlam temellere oturtulsa da, özünde, yeni bir kuram ve yapı oluşturması nedeniyle, modernist bir tavır sergiler. Bu nedenle, 1980 sonrası operalarda, konu dağılımı genel ortak bir konseptte sahip olmazken, yalnızca feminist sanatçıların operalarında feminizm olgusunun işlenmeye ve vurgulanmaya devam etmiştir. Bu devamlılık, feminizmin modernist bir tavır olduğunu açıkça belirtmektedir.

1960'lı yıllardan itibaren, özellikle müzik tiyatrosundaki gelişmelerle, opera üretimi geleneksel operaya zıt yönde ilerlemiş ve *anti-operalar*a yönelmiştir. Yeni opera da diyebileceğimiz bu yeni ve farklı opera dünyası, yüzyıllardır erkek hegemonyası altındaki geleneksel operaya önemli bir alternatif önermiştir.

Bu yeni opera alanı, erkek egemen geleneksel opera dünyasında, kendisine yer bulamamış olan kadın besteciler için zgr bir hareket alanı açmıştır. Bu yeni ve geleneksel opera karşıtı hareket içinde üretimde bulunan kadın bestecilerin neredeyse tamamı kendilerini feminist olarak tanımlamışlar ve feminist tavrı operalarında belirgin biçimde sergilemişlerdir.

Feminist hareket, toplumsal ve bireysel varoluşunu, erkek hegemonyası nedeniyle tam anlamıyla gerçekleştirememiş kadın kimliği için çok önemli bir adımdır. Feminist hareketin kadın kimliğine getirdiği yeni açılımların yanı sıra, diğer önemli bir yönü de Afro-Amerikan kadınlara hem ırk hem de cinsiyetlerinin farkındalığını kazandırmış olmasıdır.

Beyaz ırk egemen bir ülke olan Amerika'da siyah ırk olmanın getirdiği sıkıntıların yanına, kadın olmaktan kaynaklanan cinsiyet sorunu eklenmesiyle, Afro-Amerikan kadınlar, 1960'larda hızlanan ırk ve cinsiyet eşitliği hareketinin içinde aktif olarak rol almışlardır.

Modernizm sonrası süreç, 20. yüzyılın ikinci yarısına denk düşmüş ve birçok yeni düşünce ve davranış biçimine sahne olmuştur. Modernizmin, yerini postmodernizme bıraktığı 1960'lar ve sonrasında üretilen avangard ve deneysel sanat tasarımlarının geneli, belirli siyasal ve sosyal kuramlar çerçevesinde kurgulanmıştır. Özellikle sistem ve iktidar karşıtı yönde politize olmuş bu yapıtlar ve sanatçıları, postmodern olarak adlandırılan bir tarihsel süreçte varolmalarına karşın, modernist bir anlayış taşıtmaktaydılar. Ancak 1980'lere gelindiğinde, opera sanatında da postmodern eğilimler ortaya çıkmış ve 1960 ve 1970'lerin politize olmuş modernist tavrı büyük ölçüde ortadan kalkmaya başlamıştır.

Siyasal ve sosyal ideolojiler çerçevesindeki yapıt üretimlerine, 1980'lerden itibaren son vermiş olan bestecilerin aksine, 1960'lardan itibaren opera sektöründe yer almaya başlayan ve feminist hareket içinde saf tutan kadın besteciler; feminist kuram çerçevesindeki opera üretimlerini sürdürmeye devam etmişlerdir.

### 7.2.1 Kadın Opera Bestecileri ve Feminist Operalar

Büyük opera sahnelerinde tarih boyu kadınlara avantaj tanınmaması göz önüne alındığında, sahne için eserler tasarlayan ve bunların oynanmasını için çok çalışan kadınlar için bölgesel tiyatroların gelişmesi çok cesaretlendirici ve olumlu bir adım teşkil ettiği düşünülebilir. *The Virginia Opera Company, Cincinnati, Des Moines, Cleveland, Houston, Louisville, Seattle ve Milwaukee* gibi merkezlerdeki tiyatrolar, henüz belli başlı arenalarda boy gösteremeyecek ama değerleri olan kabiliyetlere kucak açma potansiyeline sahiptirler. Amerika'nın Minnesota eyaleti, bu yöndeki ilk adımını, 1963 yılında Minneapolis's *Tyrone Guthrie Tiyatrosu* 'nun açılışı ile atmıştır. Minneapolis St. Paul gibi merkezler, bir çok tiyatro grubu ve oyunlarla, Libby Larsen, Eleanor Hovda, Janike Vandervelde, Marjorie Hess ve Carol Barnett gibi kadın opera bestecilerini yaratıcı prodüksiyonlara yönlendirmiş ve cesaret vermiştir.

Operalarını, açıklıkla feminist olarak nitelendiren Meredith Monk'un, *Atlas* adlı üç perdelik operası, karakterlerinden biri olan bayan gezgin Alexandra Daniels'in hayatı üzerine odaklanır. Alexandra ve diğer seyahat arkadaşlarının gezileri maceralar, diğer boyutlardaki ruhani yaratıklarla karşılaşmalar ve kişisel ve toplumsal kötülöklere karşı savaşlarla doludur; tıpkı günlük yaşamda kadınların hayatının erkekler tarafından zorluklarla bezenmesi gibi. Meredith Monk'un *Atlas*'ı, Şubat 1991'de Huston Grand Opera ile prömiyerini yapmıştır ve bu sahneleme büyük bir opera kurumu için aslında ciddi bir risktir. Çünkü bu opera feminist tavrını açıkça ortaya koymaktan çekinmemiş, modernist bir operadır.

Eserin atası, 1960'lardan beri, Amerikan sahne avangardına ışık tutan, önceleri koregraf-dans-mim, daha sonra ayrıca solo şarkıcının kendi malzemesini kullanması da

olarak bilinen, birçok temsil alanını içine alan müzik-tiyatrosu kavramıdır. ir çok anlamda, Monk *Atlas*'ın müziğini ve dramını kendi tasarladı; sahnelenmesinde, elektronik seslerde ve film öğelerinde baskın bir rol oynadı ve temsilinde şarkı söyledi ve dans etti. Ayrıca, *Atlas*'ın ana malzemesini, muhtemelen geleneklere bağlı opera oyuncu gruplarını bir paniğe ya da, aslında, isyana sürüklemek için, vokal ve dramatik grup doğaçlamalarıyla zenginleştirdi.

*Atlas*'da çok az konuşulan metin vardır. Bu Monk'un ilk besteci/şarkı yazarı günlerinden bu yana vokal ifedeye olan yaklaşımıyla örtüşür. Dramatik bir yapı içinde, bunların farklılıkları ve değişimleri, yerinde kullanılışları ve yerleştirilişleri, dans mimin bir karşılığı haline gelir; ve şarkıcıların sesleri şekillendirmeleri için aldıkları disiplin ve niyet nedeniyle, hikaye anlatıcılığı için sonsuz uygun çekim üretebilirler. *Atlas*'ın vokal kelime dağarcığının çoğu Monk'un (batılı kulaklar için) alışılmadık ses çıkarma teknikleriyle ilgilenmesi sonucunda geliştirildi. Bu teknikler şunlardır: hecesel şarkı söyleme, hayvan taklidi, ve diğer batılı olmayan teknikler.

Monk bir besteci olarak bir kategoriye konulduğunda, bu hep minimalist olarak adlandırılır; ancak Monk bunu reddeder. Genellikle basit diatonik ve modal armonilere dayanan müzikal seçimleri, inşaları için tekrarlamaya ihtiyaç duyarlar, ancak onun müziğini uzun süre dinleyen kulak yavaşça şunları ayırt etmeyi öğrenir: armonik periyotlar ve enstrumantal bölümlerin belirli bir dramatik sıraya göre değişimi tek şarkı söyleyen sesten esinlenilmiştir ve bu nedenle mekanize olmayan bir buluştur.

Bir başka önemli kadın opera bestecisi ise, Adriana Hölszky'dir. *Bremen Freedom* adlı 1988 yılında prömiyeri gerçekleşen operanın alt başlığı olan '*song-work on a woman's life*'; burjuvazi duyarlılığının önemli söylemlerinden biri olan, Robert Schumann'ın emanet edildikleri kocalarına kendilerini adayan kadınlar için yazdığı ilahi *Frauenliebe und -leben*'e atıftır. Bizzat kendisini suçlu görünen topluma karşı suç işleyerek kişisel bir savaş verme fikri, Kleist'in *Micheal Kohlhaas*'ından, Dostoyevski'nin *Raskolnikov*'undan ve Charlie Chaplin'in filmi *Monsieur Verdoux*'dan oldukça tanıdık bir fikirdir. Operanın librettosunu yazan, Fassbinder ve Hölszky, banzer bir öykünün kadın versiyonunu sunarlar. Gerçek Geesche Bremen Katedrali'nde 1831'de idam edilmiştir ve 1932'ye kadar Bremen'in değerli vatandaşları onun başının düştüğü taşa ahlaki bir kızgınlıkla tükürmüşlerdir; ta ki bir gece bir anti-faşist bir kurnaz taşa

kazınmış haçın üstünü ağır tahta parçalarla kaplayana kadar. Ancak bundan sonra, erkek saygısızlığının bir yüzyıl sürmesinden sonra, kötü nesne ortadan kaldırılmıştır.

Hölszky'nin '*song-work*'ünde, on kısa sahne içinde, hiçbir ayrıntılı psikolojik açıklama yapılmadan birbiri ardına dokuz cinayet işlenir. Geeche'nin katil olduğu orataya çıktığında yalnızca 'Şimdi ölmek üzereyim' der ve her kurbanı için ayrı ayrı tam dokuz kez söylediği koralı söyler: '*Welt, ade – ich bin dein müde*'. Hölszky bağıntılı tını motifleriyle çalışır: Geeche için '*falling chains*', babası için bir alarm zili, ilk kocası için bir 'aslan kükremesi', ve erkek kardeşi için oyuncak bir trompetin sesi. Tınıda hayali oyunlar vardır; (uzaklaştırıcı bir etki yaratmak için enstrüman çalanlar bile şarkı söylemek, homudanmak, yorumlar yapmak ve başka bir çok akustik katkıda bulunmak durumundadırlar), örtüşen katmanlar, çatırdayan perküsyonlar ve dalgalanan sesler gibi.

Hölszky'nin bir diğer operası, Jean Genet'nin 1961'de yazdığı romanı *Les paravents*'ten uyarlanan ve 1995'te Theater an der Wien'de yönetmen Hans Neuenfels, şef Ulf Schirmer ve desinatör Reinhad von der Thannen ile ilk kez sahneye konan *The Walls* tur. Opera Arab Said'in kokuşmuş kolonyal dünyadaki hikayesini anlatır; bir anarşist olan Said ölümlerin düzenini yıkmaya çalışır ve kendini iki cephe arasında (başlıktaki duvarlar) sıkışmış, ilk kurban olarak daha sonra da bir alçak olarak bulur.

Oper der Stadt Bonn tarafından sahneye konan ve ilk kez burada 1997 yılında sergilenen 'trajedi' *The Invisible Room* adlı operası, Hölszky'nin şarkıcısız bir operadır: 'Eser sesteki olayları ortaya çıkarmaya çalışır.' 1984'te Luigi Nono 'duymanın trajedisi' *Promoetheus* için tüm görüntüleri yasakladı ve bu düşünce içerisinde Adriana Hölszky günlük olaylardaki trajediyi izleyicinin yalnızca dileyeceği bir şeye dönüştürmek için, sahnesinde şarkıcıları yasakladı. Yönetmen Hans Neuenfels şöyle bir yorumda bulundu: 'Hölszky'nin müziği, dinleme kapasitesi, hiçbirşeyi yumuşatmaz, hiçbirşeyi güzelleştirmez: tıslayan kedi uluyan köpekle aynı seviyede oynar' (Bkz. Batta, 1999)

Hölszky, düşünce kalıplarını ve tarz geleneklerini paradokssal uçlara taşır, bu radikal olarak tanımlanan bir eğilimdir. Malzemesi komediyle suçun korkunçluğunu birleştirir ve 21. yüzyılın kıyısında günlük çatışmaların kişiselleştirilmesiyle ve kadın kimliğinin sorgulanmasıyla ilişkilidir.



Birçok sanat türünde çeşitli üretimler gerçekleştirmiş olan bir başka feminist besteci, özellikle, multimedia işleri ile *live art* ve *performans art*'a yakın duran, Laurie Anderson'dur. 1970'lerdeki Laurie Anderson'un ilk performansları, geleneksel müzik altyapısının ve dört dörtlük bir keman eğitiminin üst düzeyde bir karışımıdır. Bu özel yeteneğini bilerek gizledi çünkü o dönemde virtüöz olmak içinde bulunduğu zamanın yaratıcı ikliminde konsept sahibi olan sanatçılar, dansçılar ve oyuncular karşısında neredeyse utanılacak birşeydir. Daha önce hiçbir sanatçının performansında olmayan bir biçimde sahnedeki varlığıyla, otobiyografik, kadın cinsiyetini ön plana çıkaran, cinsellik içeren unsurlar, görsel notasyonlar, özel imal edilmiş kemanlar, ev sinemalarından alınan parçalarla ve özel dialarla seyircinin dikkatini abluka altına almayı hedeflemiştir.

Buna en iyi örnek, 1983'teki *United States* adlı projedir. Sekiz saatlik bu yapıyı, Anderson, koskoca bir sahnenin ortasında neredeyse tek başına götürmüştür. Sanat dünyası çerçevesinden çıkıp popüler medyanın sınırsız imkânlarına yol alan Anderson'ın, Peter Gabriel ve Brian Eno ile birlikte çalışmaları, '*Strange Angels*' gibi kayıtları, onu 90'ların *high-tech* çevrelerine taşımıştır. 1998'deki *Life*, içeriğinde hapsedilmiş bir mahkûmu, müzenin salonunda kablolu yayımla canlı olarak sunması ve 1999'daki prömiyeri ile *Moby Dick* elektronik operası, Anderson'un yirmi birinci yüzyıl başında politik opera üretiminin sürmesinde büyük rol oynamaktadır.

Daha az popüler olan diğer kadın opera bestecilerinden, Libby Larsen'in dokuz adet operası, onun estetik ve yaratıcı yönünün çok kadınsı yansımalarıdır. Bu özellikler mesleği süresince kendini gösterir. Kompozisyon hocaları Dominik Argento ve Eric Stokes da hatırı sayılır opera bestecileridir. Opera geleneğine yapısal bağlılık ve görseleğe verilen önem bestecinin özellikleri arasındadır. Bu özellikler, Larsen'in *Frankenstein: The Modern Prometheus* (1990), ve *Mrs. Dalloway* (1993) eserlerinde en açık şekliyle belirgindir.

*Frankenstein*'da on dört temel içiçe geçmiş sahne geleneksel vokal ve enstrüman numaralarına yer verir. Bir *multi-media* çalışması olarak video ve elektronik yardımıyla enstrümental seslerin kullanımıyla *Frankenstein* iki zaman dilimi içinde hareket eder: geçmiş ve şimdiki zaman.

Zaman ve mekân gibi çift boyutlu olarak *Mrs Dalloway* yapısal olarak daha geleneksel ve feminist tavrın daha açık görülebildiği bir operadır. *Mrs Dalloway*'in her iki sahnesinde de nükseden temalar, sürekli bas, temel yapısal noktaları vurgulamakta ve bir mekândan ötekine geçişleri vurgulamak amacını güder. Opera ortamı Mrs Dalloway ve Septimus Smith'in paralel hayatlarını en ideal biçimde sunmak üzere ayarlanmıştır. Birbirinden tamamen bağımsız bir gelişim gösterse de, bir çeşit sinematografik ilişkiyle aynı anda bir arada bulunmaları gerekmektedir.

Her iki hikâyedeki *flashback*'lerle sahnede en az değişimle, iki kademeli sahnenin de yardımıyla değişik zamanlar ve mekânlar gerçekleştirilir. Aslında değişen sahne değil Mrs Dalloway'in iyiye doğru, Septimus'un kötüye doğru gitmesiyle karakterlerdir. Operadaki kadın karakteri / kimliği iyiyi, erkeke ise kötüyü temsil etmektedir.

Libby Larsen gibi, Janike Vandervelde de Dominik Argento ve Eric Stokes'tan ders aldığı Minnesota Üniversitesi'nden mezun olmuştur. *Seven Sevens* adlı ilk operası, Minneapolis New Music-Theater Ensemble'ın gösterime girmiştir. Operanın ismi herbiri yedi kişi olan yedi grubun, operanın kahramanı, henüz yerleşmemiş bir modern dünya insanı olan Meridian'ı desteklemeleri ve sonunda onun da kendi hayatını yönlendirmesi ve zamanını yaşamasına yardımcı olmalarından gelir.

Yedili grupların hepsi – dünyanın yaratılış süreci, haftanın günleri, büyük günahlar, kıtalar, cüceler, dünya harikaları, ruhun kademeleri gibi – yedi sahne içinde sergilenir ve herbiri gruptan bir kişi tarafından özel bir müzik tarzıyla, dinî müzik, tango, *country-western*, kabare, *raggae*, *rock ballad* gibi, bunların hepsi klasik eğitilmiş Vandervelde'nin operanın geleneksel konseptini açmasını sağlar.

1980 sonrası opera için yazdığı en önemli eserlerinden biri, Amerikalı şair James Merrill'den esinlendiği *Mirabell's Book of Number* (1991) olan Marjorie Hess, ardından, gene bir şiir bazlı parçayı, ne ölçüsü ne kafiyesi olan *The Disappearance of Luisa Porto*'yu (1989) sahneledi. En son eseri Faust efsanesine dayanan hicivli bir feminist fantezi olan *The Damnation of Felicity*'yi (1994) 'Bernstein ile minimalizm arasında bir şey' (Pendle, 1997, 73) olarak niteler.

Feminist hareket, toplumsal ve bireysel varoluşunu, erkek hegemonyası nedeniyle tam anlamıyla gerçekleştirememiş kadın kimliği için çok önemli bir adımdır. Feminist hareketin kadın kimliğine getirdiği yeni açılımların yanı sıra, diğer önemli bir yönü de Afro-Amerikan kadınlara hem ırk hem de cinsiyetlerinin farkındalığını kazandırmış olmasıdır. Beyaz ırk egemen bir ülke olan Amerika'da siyah ırk olmanın getirdiği sıkıntıların yanına, kadın olmaktan kaynaklanan cinsiyet sorunu eklenmesiyle, Afro-Amerikan kadınlar, 1960'larda hızlanan ırk ve cinsiyet eşitliği hareketinin içinde aktif olarak rol almışlardır.

Valerie Capers'in '*operatorio*' olarak adlandırdığı Sojourner (1984) adlı yapıtı, defalarca sahnelenmiş örneklerden biridir. Küba doğumlu Tania Leon'un işlerinde, bestecinin multi-etnik müzikal kökleri -Küba, Afrika, Fransa, Çin- Amerikan *gospel* ve caz stiliyle birlikte ortaya çıkmaktadır. Bestecinin sahne yapıtları arasındaki müzik tiyatrosu işleri; Maggie Magalita (1980) ve The Golden Windows (1982); ve tek operası ise Scourge of Hyacinths'tir (1994).

Dorothy Rudd Moore'un, librettosu kendisine ait olan üç perdelik operası Frederich Douglass (1985), Opera Ebony tarafından sipariş edilmiş ve ilk olarak New York, Opera Ebony'de sahnelenmiştir. Konusunu, kölelik karşıtı bir yazar olan Frederich Douglass'ın 1844-62 yılları arasında yaşadığı olaylardan alan opera, bu yönüyle tarihsel bir gösteridir. Opera içindeki konuşmalar, resitatifden çok arya gibidir ve sahneler arasındaki kontrast, operanın dramatik etkisini daha da yükseltmektedir. Dorothy Rudd Moore'un müzik ve libretto yazım stili, çoğunlukla eklektik ve doğrudandır. Bestecinin genellikle konuşmaya yönelik düzyazıdan oluşan metni, bazen uyaklı mısralar, bazen de Frederich Douglass'ın kendi söylemlerinden yapılan alıntıları içermektedir.

Afro-Amerikalı kadın opera bestecilerinin operalarındaki ırk ayrımcılığına dair söylem, bu bestecilerin kadın kimliklerinin yanı sıra, politik kimliklerini de ön plana çıkarır. ABD gibi demokrasi söyleminin çok fazla arkasında duran bir ülkede, ırk ayrımcılığının artık gündemde olmadığı düşünülebilir.

Ancak bu önerme doğru kabul edildiğinde dahi, Afro-Amerikalı kadın opera bestecilerinin, ırk ayrımcılığına maruz kalan bir kuşağın ilk temsilcileri olması ve dolayısıyla bu konuyu sanatsal bir boyuta taşıyan ve daha önemlisi sahneleyebilen kuşağı temsil ettikleri düşünüldüğünde, haklı bir söylem ve tavır içinde oldukları gerçektir.

## 8. 1980 SONRASI OPERANIN POSTMODERNİZMLE İLİŞKİSİ VE POSTMODERN ESTETİK BAĞLAMINDA OPERA

Postmodernizm günümüzde, kapitalist kültürde, özellikle sanatlarda gelişen bir harekete verilen addır. Terim, 1960'larda New York'taki sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmış ve Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiştir (Sarup, 1997, 190). Jean François Lyotard, modern çağın meşrulaştırıcı söylenlerine, bilim aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşimini ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli insanlık bilgisini öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insana felsefenin sağlayabileceği düşüncesine karşı çıkar ve ortada tek bir us değil çeşitli uslar olmasından ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşulamayacağına inanır (Bkz. Connor, 2001).

Sanatsal üretimin özgünlüğü ile dâhilik görüşünün yıkılmasıyla beraber bu görüşlerin yerini bundan böyle sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü alır (Sarup, 1997, 189–91). Herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de, postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demek: Bu yönüyle kuşkusuz içinde modernizm karşıtlığını ya da modernizm öncesini de barındırır (Zekâ, 1990, 10).

Postmodernizmde, çoğulculuk, çok kültürlülük, yüksek ve alçak sanat ile popüler ve elit kültür arasındaki sıradüzen ayrımının çökertilmesi; sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırı kaldırması, parodi, pastiş, ironi ve oyunun öne çıkarılması; biçimsel eklektisizm ve kodların karışımının savunulması ve sürekli olarak düşünömselliğe, özgöndergeliliğe, aktararak söylemeye, alıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye gönderme yapılması söz konusudur (Sarup, 1997, 189).

### 8.1. 1980 Sonrası Operanın Postmodernizmle İlişkisi

Sanatın, mimari ve görsel sanatlar gibi disiplinlerinde yapılabilecek olan postmodernizm incelemeleri, bu sanat ve sanatçıların öncülleri ve onları izleyenlerin kuramlarına bağlıdır. Bu disiplinler, modernist bir geleneğe sahiptirler. Ancak postmodern durum ve tavır, opera, televizyon, video ve sinema gibi öncesinde yeterli bir modernizm söylem oydaşılmışlığının varolduğunun söylenemeyeceği alanlar için de geçerlidir. Bu bağlamda postmodernizmin belirlediği iki durum şöyle özetlenebilir: Birincisi; iç tarihinde belirgin bir modernist uğrağa sahip olmayan ve iç tarihinin erken dönemlerinin, onun modernizmini oluşturduğu düşünülebilecek biçimlerin üretimi; ikincisi ise, yine televizyon ve video gibi, kaçınılmaz şekilde modern dünyanın küresel elektronik kültürüne sıkı sıkıya bağlı oldukları ve bu sebeple, arkalarında modernist öncülleri olan biçimlerden daha postmodern oldukları fikridir.

Operanın 15. ve 16. yüzyıla dayanan uzun bir geçmişi olduğu kesindir. 20. yüzyılın başlarından itibaren ise, özellikle Alban Berg'in *Wozzeck* ve *Lulu*'su, vb., modernizmin yükselişinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte opera tarihçileri, operanın kendisinde açık seçik bir modernist hareketin var olduğunu ileri sürmekte, diğer sanat disiplinlerinden daha az isteklidirler. Bu, operanın, piyasa koşullarına, mesleki yapılara ve kurumlara sıkı sıkıya bağımlı olduğu göz önüne alındığında, köklü biçimsel yeniliklere diğer sanatsal / kültürel biçimlerden daha dirençli olmasından kaynaklanıyor olabilir. Ancak bu durum, postmodern anlatının operaya sirayet etmesini önlememiş ve hatta anlatının kendini ortaya koyuşta daha büyük çeşitlilik göstermesine yol açmıştır. Üstünde anlaşılan, tutarlı bir modernist opera tarihinin bulunmaması, postmodern opera teorilerini, diğer sanat disiplinlerindeki postmodernizm kuramlarına dayanmak zorunda bırakmıştır.

Bu noktada 'performans' kavramının kısa bir tanımını yapmak, 20.yüzyılın ikinci yarından sonra kullanımı yaygınlaşan bu terim ve uygulamasının, opera sanatı için de geçerli olması nedeniyle gereklidir. 'Yapmak, bitirmek, başarmak, icra etmek' anlamlarındaki sözcük, Anglosaksonca framian kökünden gelmekte olup, Orta İngilizce *par/Per* ve *formed, forum* ya da *fourmen* sözcüklerinin birleşiminden oluşur. İngilizce *form* sözcüğünden etkilenmiş; *to perform* fiilinden türemiştir.

Türkçe’de ‘herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara’ anlamlarında kullanılmaktadır.

Performans, bir olay ya da bir gösteri düzenlemenin yanı sıra, her şeyden önce başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi, icra edilmesidir. Performansta galeri, sokak, açık-kapalı alan, vb. her yer sahne olabilir ve sahne olsun ya da olmasın önemli olan herhangi bir şeyin bir topluluk önünde sahnelenmesidir.

‘Performans, iletişimsel bir olay tipidir. Performansın analizi, iletişim olayının sosyal, kültürel ve estetik boyutlarını ortaya çıkarır. Performans, iletişimin estetik olarak yükseltilmiş ve nitelik kazanmış, özel bir yola belli bir çerçeve içine alınmış ve belirli bir seyirci kitlesine sunulmak üzere hazırlanmış şeklidir. En basit haliyle; yapılmış bir şey ve yapılan bir harekettir. Performans bir taraftan belirlenmiş yerlerde, başkalarının tanıklığındaki bir hareketi tanımlarken, diğer taraftan, zaman ve mekân ve mekânla çerçevelenmiş, tamamlanmış bir olaydır. Ortak bir görüş yapılmış ve yapılan hali arasında zamanla ilgili bir ayrımın olması konusunda ısrar etmektedir. fakat pratikte ve teoride performans, fiziksel çabukluğuna karşın; geçmiş ve şimdiki zaman, varlık ve yokluk, bilin ve hafıza arasında gidip gelmektedir’ (Carlos, 1998, 9–36).

Genel kullanımıyla ‘performans’ kavramı, Michel Benamou’nun (Bkz. Gooldberg, 1998) bakış açısıyla, postmodernin birleştirici kipi durumundadır. Postmodern bir operanın varolduğu kabul edildiğinde, bunun başlangıcı çoğu zaman sahne sanatlarının – dans tiyatroları, deneysel tiyatro vb. – büyük patlama yaptığı 1960’lara dayandırılmaktadır. Bu görüş, müzik tiyatrosunun gelişimi ve birbirinden son derece farklı açılardan ele alınabilecek örnekler olan; Stravinsky’nin *The Rake’s Progress* (1951), Schoenberg’in *Moses und Aaron*, Henze’nin *Bassarids* (1966) ve Zimmermann’ın *Die Soldaten* (1965) gibi operaları göz önünde bulundurulduğunda, postmodernizmin önerdiği alıntı, çoğulculuk, pastiş ve kolaj gibi unsurları barındırmaları dolayısıyla kabul edilebilir.

Ancak operada 1960’ların postmodernizmi, diğer sanatların postmodern işlerine kıyasla modernist geleneğe daha yakındır. Genel geçer anlamıyla postmodern işler operada ancak 1980 ve sonrasında karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni, operanın kapalı bir sanat disiplini olması ve oldukça tutucu bir tüketicisinin olmasına bağlanabilir. Bu

nedenle opera sanatı, tüm sanat akımlarına karşı, diğer sanat disiplinlerinden daha tutucu ve mesafeli kalmış; değişimi daha geç yakalayabilmiştir. Yani diğer sanat disiplinlerinin, postmodern üretime geçtiği dönemde, opera, modernist üretimle henüz tanışmıştır.

Diğer sanat disiplinlerinde –özellikle sahne sanatlarında– 1960’lı yıllardan itibaren yaygınlaşan performans uygulamaları, her ne kadar postmodern kabul edilse de, tavrı olarak modernist geleneğe sıkı sıkıya bağlıdır. Performans sanatı, postmodern bir olgu olmak şöyle dursun, yassılık ve soyutlamadaki ısrarıyla ve Kübizm’den bu yana bütün sanat hareketlerine çok şey borçlu olmasıyla, bu yüzyılın büyük modernist biçimcilik geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır.

Postmodernizm, modernizmin birçok öngörü ve idealini eleştirip çoğu kez aksini savunur ve modernizmin ‘evrensellik’ (sanatta, ekonomide, siyasette vb.), tektiplilik, geleneğin reddi ve yenilik, yüksek-alçak sanat ayrımı gibi birçok özelliğini yadsıyarak, bunlara karşılık gelen, çoğulculuk, çok kültürlülük, yüksek ve alçak sanat ile popüler ve elit kültür arasındaki sıradüzenin ve ayrımın, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırın çökmesi, parodi, pastiş, ironi ve oyunun öne çıkmasıyla, biçimsel eklektisizm ve kodların karışımını savunur. Postmodernizmde sürekli olarak düşünümSELLİĞE, ÖZGÖNDERGELİLİĞE, aktararak söylemeye, alıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye gönderme söz konusudur.

Bu nedendir ki, ister postmodern, ister başka bir kuramla açıklansın, 1980 sonrasında opera sanatının ‘yeni’ bir biçim aldığı söylenebilir. Operada 1980 sonrası gelişen bu yeni yaklaşım, postmodernizm kuramının ve postmodern söylemin / tavrın, yukarıda sözü edilen unsurlarıyla ortaklıklar gösterdiğinden, postmodernizmin 1980 sonrası opera üretimiyle olan bağlantısını kurmak oldukça mümkündür.

## **8.2. 1980 Sonrası Opera, Popüler ve Akademik Kültür ilişkisi**

Akademik gelenek ve popüler kültürün aynı anda üyesi olabilmek, 20. yüzyıldan önce nadir karşılaşılan durumlardan olmuştur. Ancak özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişim gösteren ve kuramlaşan postmodern akımla birlikte popüler ve akademik ile yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrım da darbe almaya ve yıkılmaya başlamıştır.



Bu hareketlilikte, değişen güç dengeleri - özellikle siyasi ve ekonomik anlamda - ve teknoloji ile birlikte gelişen medya olanaklarının etkisi büyüktür. Akademik gelenek de popüler kültür gibi starlar doğurmuştur, ancak popüler kimlik ve popülerleşme ile popüler kültür tüketicisinin taleplerine uygun ürün sunma durumu farklı bir üretimi gerekli kılmaktadır.

Bu durum, örnekler dâhilinde incelendiğinde, çok daha açık ve anlaşılır olarak görülebilecek ve eleştirel bir bakışla analiz edilebilecektir. Örneğin, Laurie Anderson'ın popülerleşmesindeki en önemli faktörlerden biri, konser geleneğinin vazgeçilmez unsurlarından olan sahne kostümünü, popüler müzik sanatçılarıyla benzer tarzda seçmesidir. Böylece tüm akademik konser geleneğine, bu geleneğin birçok unsurunu kullanarak, içeriden bir karşı çıkışta bulunmaktadır.

Anderson'ın üzerindeki pop etkisinin en önemli yönü, işinin; kendine has ayrıksı bir şarkı söyleme, keman ve klavyeli çalgı çalma, rol yapma ve hareket etme tarzı olan, çoğunlukla performans-yönelimli bir niteliği olmasıdır. Anderson'ın performanslarının, bir başkası tarafından icra edildiğini imgelemek pek mümkün değildir. Çünkü performansları anlık dışavurum ve kişiye özel uygulamalara yönelik olarak ele alınmıştır. Bu durum, icra edilen yapıtı, icracısıyla bütünleştirmekte ve icracısından ayıramaz kılmaktadır. Böylece, geleneksel tasarımlarda, yapıt merkezli bir yaklaşım ve aktarım söz konusuysen, Anderson gibi performans sunumlarına yakın duran besteci ve icracıların tasarımlarında ise yapıt kadar, değiştii takdirde bağlamı derinden farklılaşan ve yapıtın ayrılmaz ve vazgeçilmez bir parçası olan icracı da son derece ön plandadır. Bu da, icracının starlaşmasını ve kimi zaman popülerleşmesini kolaylaştırmaktadır.

L. Anderson'ın, popüler bir tavır sergilemesi ve akademik geleneğe ters düşen bir müzikal dil ve sahne gösterimi uygulamasına rağmen, özellikle akademik çevrelerce bir biçimde kabul görmesi, söylem olarak akademik bir tutum içinde olmasına bağlanabilir. Ayrıca Anderson'ın barındırdığı feminizm ve siyasi müzik dışı kimlikler de, kendisinin akademi çavresinde de kabul görmesini sağlayan etkenlerden olmuştur. Bunlarla birlikte, yeni gelişmekte olan müzik teknolojileri ve özellikle *sampling*'in, kullanım öncülerinden olan Anderson, bu yönüyle avangard olarak adlandırılan ve bir süre sonra akademik çevrelerce de bu sıfatla kabul gören gruba dâhil edilmektedir.

Ancak L. Anderson örneği, akademi dışından gelen ve zaten popüler olan bir sanatçının akademikle kurduğu ilişkiyi göstermektedir. 1980 sonrasında akademi ve popüler kültür ilişkisi bu ömekte olduğu gibi tek yönlü olmamıştır. Akademinin kendi içinde barındırdığı ve özellikle opera geleneği içinden gelmiş olan bazı sanatçılar da popüler kültürle sıkı ilişkiler kurmuş ve bu kültürün birer parçası haline gelmişlerdir.

Akademi içinden gelip popüler kültüre eklenen sanatçılara verilebilecek en bildik örnek, P. Domingo, H. Careras ve L. Pavorotti'den oluşan The Three Tenors'dur. The Three Tenors, özellikle akademik çevrelerce, klasik müzik ve geleneksel opera için büyük bir başarısızlık örneği olarak kabul edilse de, bazılarına göre, klasik müzik ve operanın geniş kitlelerce tanınıp sevilmesini sağlamak için önemli bir proje olarak görülmektedir. Bu projenin hayata geçirilmesindeki amaç ne olursa olsun, kesinliğinden emim olunabilecek bir şey varsa, o da hem The Three Tenors yani P. Domingo, H. Careras ve L. Pavorotti, hem de menajerleri için ortada ciddi miktardaki para döngüsü ve projenin ticari kaygılar esasına dayalı popülist bir yaklaşımın ürünü olduğudur.

Projeyi, operayı geniş kitlelere tanıtmak ve sevdirmek için tasarlanmış olarak olumlayacak olduğumuzda, bazı verilere ihtiyaç duyulacaktır. Bu veriler, projenin hayata geçirilmesinin ardından opera seyircisindeki artışın saptanması yönündedir. Ancak La Scala, Floral Street Covent Garden gibi opera sanatının başlıca merkezlerinde yapılan istatistikler doğrultusunda, bu projeden sonra opera dinleyicisi sayısında herhangi bir artışa rastlanmadığı görülmektedir (Bkz. Oliver, 1999). Ayrıca, *The Three Tenors* albümlerinin satışı çok yüksekken, aynı şarkıcıların solo albümleri ve opera kayıtları az satanlar listesinde kalmayı sürdürmektedir.

Bu durum, iki önemli noktanın incelenmesini gerekli kılmaktadır: Birincisi, opera temsilierinde yer almış olmakla birlikte, bu kişilerin, opera sanatını ne ölçüde temsil edip etmedikleri ve *i* veya operanın; içinde drama yani oyunculuk, kostüm, dekor, orkestra, libretto vb. birçok farklı unsur ve disiplini bünyesinde barındıran bütüncül bir sanat olmasından ötürü, opera şarkıcısının, makine, kurum ve sanat disiplini olarak operayı ne ölçüde temsil edip edemeyeceğidir.

İkinci önemli nokta ise, bu kişilerin, opera şarkıcılığı kimlikleri dışarıda bırakıldığı

takdirde, ortaya çıkan müziğin, opera ve hatta klasik müzikle ilişkisinin ne olduğudur. Opera endüstrisinin bir bakıma, bu kişilerin opera şarkıcılığı kimlikleri öne çıkartılarak, bu ticari projeye alet edildiği ve fakat herhangi bir olumlu fayda sağlayamadığı söylenebilir.

Bu iki konu bağlamında belirtilmesi gereken, operanın çoğu zaman makine ve kurum unsurlarından bağımsız olarak tasavvur ediliyor olduğudur. Dilimizde de kullanımı yaygın olmakla birlikte doğru olmayan ‘operacı’ deyimini aslında yalnız opera şarkıcısını temsil etmektedir. Oysa opera bütüncül bir sanattır ve unsurlarından birinin bile devre dışı bırakılması, yapısının bozulmasına yol açacaktır.

20. yüzyılda tasarlanan operalarda, bu unsurlardan bazılarının devre dışı bırakıldığına rastlamak mümkündür. Ancak bu projede gerek öne çıkartılan şarkıcılar, gerekse de kullanılan müzikal malzeme, dinleyici üzerinde 18. ve 19. yüzyıl geleneksel operası çağrışımı yapması doğrultusunda bilinçli olarak seçilmiştir. Bu yüzden, geleneksel opera yapısının bozulmuş olması, bu eleştirinin yapılabilmesine olanak sağlamaktadır.

Operayı geniş kitlelere yaymak, modernizme dair fikirlerden biri olup 1950'lerden itibaren geçerliliğini büyük oranda yitirmiştir. Zaten The Three Tenors projesi, operayı geniş kitlelere yaymak gibi modernist bir ideal taşımamaktadır. Ancak amaç ve edim ne olursa olsun, proje, opera sanatına değilse bile, dinleyicisine bazı olumlu katkılar sağlamamış değildir.

Proje kapsamındaki üç şarkıcı, akademik geçmişleri göz önünde bulundurulduğunda, eğitilmiş bir sese sahiptirler ve insan sesinin olanaklarını aldıkları eğitim doğrultusunda sunabilmektedirler. Bu da, popüler müzik dinleyicisine, normal koşullarda çok nadir olarak rastlayabilecekleri bir dinleme pratiği kazandırmaktadır. Ayrıca konser repertuarı genelde popüler opera aryları ve *lieder*lerden oluştuğu için, dinleyici, bütüncül yapı olarak opera sanatına değilse de, bu yapının unsurlarında biri olan müziğin bazı öğelerine ulaşma imkânı sağlamaktadır. Tüm bunların ötesinde projenin, müzik dinlemek için para verip bilet alarak konser ritüelini yaşatıyor olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

### 8.3. 1980 Sonrası Modernist Opera Karşıtı Operalar: *Anti-Anti-Opera = Opera*

*Anti-opera*'nın; geleneksel operada bulunan konu, dekor, kostüm, oyuncu, ışık, metin, müzikal dil, zamansal ve mekânsal boyut gibi tüm unsurlarına karşı olan duruşu, 20. yüzyılın ilk yarısından 1980'ler ve sonrasında da süregelen modernist bir tavidir. Genellikle üç perdelik ve yaklaşık olarak 3–4 saat süren, kalabalık kadrolu, dekor, kostüm ve ışığın abartılı biçimde kullanıldığı ve çoğunlukla din, aşk ve mitoloji gibi konuların işlendiği geleneksel operaya karşı, *anti-operalar*, zaman, kostüm, dekor, oyuncu ve ışığın mümkün olduğunca kısıtlı kullanıldığı ve genellikle politik konuların işlendiği operalardır. *Anti-anti-operalar* ise; modernist operaların tüm bu geleneksel opera karşıtı tavrına karşı, geleneksel operaya birçok yönden yakın duran operalardır.

#### 8.3.1 György Ligeti

Geleneksel opera karşıtı olan *anti-opera* üretimine aksi yönde *anti-anti-opera* üretme yoluna giden ilk bestecilerden biri G. Ligeti olmuştur ve *anti-anti-opera* deyimini Ligeti'nin kendisine aittir. M. Kagel'in Staatstheater'de, *Aventures'ünün* ikonoklazmının bir uzantısı olan nihai bir *anti-opera* yazmış olduğunu hissederek, Ligeti, tamamiyle altüst olmuş bir dünyada varolduğu gerçeğini göz önünde bulunduracak bir eser olan bir *anti-anti-opera* yazmanın, o andan itibaren mümkün olabileceğine karar vermiştir.

Ligeti'nin *anti-anti-opera*'ya yönelimi, tarihsel olarak postmodernizmle çakışmaktadır. Geleneksel opera karşıtı modernist operalara karşı, geleneksel operanın birçok unsurunu benimseyen ve geleneksel opera karşıtı tavra, karşı bir tavır olan bu yönelim, 1980 sonrası birçok opera bestecisinde rastlanan bir durumdur. Bazı besteciler yalnız biçimsel olarak *anti-operaya* karşı olsalar da, bazı besteciler ise hem yapısal hem de biçimsel olarak geleneksel operaya yönelip, *anti-operaları* reddetmişlerdir.

G. Ligeti'nin bu yönelimdeki 1980 sonrası en önemli üretimi, Stockholm Operası'na sipariş edilen ve tam on yıl boyunca üzerinde çalışmış olduğu, *Le Grand Macabre* adlı operasıdır. Ligeti, eserini, Belçikalı yazar Michel de Ghelderode'nin apokaliptik komedisi olan, sürrealist *Le Grand Macabre'dan* (1943) alır. Yapıt, 1970'lerin sonunda

popüler bir kavram olan, kıyameti bir oyun olarak değerlendirmeye dayanır: Örneğin, 1980 yılında, Mauricio Kagel *The Exhaustion of the World* adlı eserini sahneye koymuştur. Dünyanın korkunç sonuna karşı duyulan genel istek (bitmek tükenmek bilmez bir korkunçluğa tahammül etmek yerine), modern endüstri toplumun doğasında varolan tehlikelere karşı artan bilinçten doğmaktadır.

Ligeti, *Le Grand Macabre'da* böyle tutulan kavramları melankolik bir yolla hayalkırıklığına uğratar. Global kıyamet tehlikesinin tıpkı operadaki Breughelland halkı için olduğu gibi, aslında her zaman mevcut olduğuna, ama ya görmezden gelinmiş ya da yalnızca insanların dikkatinden kaçmış olmasına değinir.

Opera, Barok sır oyunları ve Ortaçağ dans geleneğine dayanır ve bu durum, *Le Grand Macabre'nin*, geleneği yeniden ele alma ve kullanma unsurunu barındırarak, postmodernist operaya yakınlığına örnektir. Fakat öğretici benzetmeler yerine, olaylar; kaba ve halktan karakterler tarafından; durumlar ise; komediler, peri masalları, ve sinema tarafından belirlenir. Nekrotzar karakteri, Don Giovanni, Don Quixote, Count Dracula ve Alfred Jarry'nin Ubu edebi ve müzikal geleneğinden etkilenmiştir. Anti-psikolojik olarak yaratılmış, ekleme bir karakterdir. Yapıt, edebi ve müzikal yönden, geleneksel unsurlara fazlasıyla dayanmaktadır.

Ligeti, *Le Grand Macabre'da* görsel sınırları aşmada ciddi ustalıklar gösterir ve müziğinde 12-ton tekniğinden çok uzakta olan, bir bakıma kendi tarzını geliştirmiştir. Müzik dili, yoğun bir polifoni / mikropolifoni ve işitsel yüzeyler oluşturmak için ritim ve armoninin belirsizleşmesi şeklinde tanımlanabilir. Müziği, süreçlerin doğasıyla ve tek bir notanın kendi başına bir önem taşımasıyla ilişkilidir. Yapıtın müzikleri, geleneksel orkestra çalgıları tarafından icra edilmektedir fakat bunlara ek olarak besteci, *objet trouvésden* (araba kornaları ve kapı zilleri) de yararlanmıştır.

1984'te *Neue Zeitschrift für Musik'deki* bir röportajında Ligeti, bu operayla ilgili şunları söylemiştir: '*Le Grand Macabre'in* müziği ne atonaldır ne de tonalliğe bir dönüşür. *Pop Art'a* daha yakındır. Bir bakıma temsilidir; içinde satırlar vardır ve melodik bağlantılar bir nesne olarak görülebilir. Eser geleneksel kaynaklardan yapılan alıntılarla, ayrıca sahte de alıntılarla - ya da aslında, yanlış alıntılarla doludur.' (batta)

1978'de Hamburg'daki Alman prömiyerinden sonra, *Le Grand Macabre* Freiburg'da, Leipzig'de ve Ulm'da, diğer birçok opera bestecisinin operaları gibi, daha küçük sahnelerde gösterilmiştir. 1997'de ise, ünlü yönetmen ve prodüktör Peter Sellars tarafından Salzburg Festivalinde gözden geçirilmiş versiyonun ilk prömiyeri sahneye konmuştur. Peter Sellars gibi, Amerikalı ve Amerikan seyircisinin taleplerini çok iyi bilen ve buna yönelik işler üretebilen ya da şekil verebilen bir yönetmenin elinden çıktıktan sonra, opera, çok daha popülerleşmiş ve daha geniş kitlelerce izlenebilme fırsatı yakalamıştır.

Ancak Ligeti'nin *anti-anti-opera* fikri, operaya yeni bir şekil vermeye karşı olmaktan çok, özellikle müzik tiyatrosu ile birlikte, operayı opera yapan unsurların çok fazla dışarıda bırakılması durumuna bir karşı çıkış olarak nitelendirilmelidir. Çünkü Ligeti'nin *anti-anti-opera* olarak sunduğu *Le Grand Macabre*, aslında her ne kadar geleneksel malzemedен yararlanıp postmodernist unsurlar barındırsa da, nihayetinde sahne, ışık, kostüm, dekor ve müzikal açılardan, modernist çizgiye de yakınlık göstermektedir.

Çalışmanın başında da belirtildiği gibi, postmodernizmi, modernizme bir karşı duruş olarak ele almak yerine, modernist malzemedен yola çıkıp ve fakat onun eleştirisini de yapan bir ardıl düşünce sistemi ve estetik anlayışı olarak ele almak daha doğru olacaktır.

### 8.3.2 Olivier Messiaen

1980 sonrası geleneksel operaya biçim ve konu açısından bir başka yöneliş ve 17, 18 ve 19. yüzyılda olduğu gibi operanın, mit için bir forum olması, postmodernizm sürecinde, özellikle 1980 sonrasında da geçerlidir. Özellikle, *Saint François d'Assise*'de (1983) Olivier Messiaen (1908 – 1992) bu dönemde, tam-ölçekli ve dini bir konuya dayanan operaya yönelmiştir.

Yapıt, dört saatlik uzunluğu, yedi solist, yüz elli kişilik koro ve yüz yirmi kişilik orkestrası ile bestecinin ve 20. yüzyılın en büyük çaplı operalarının başında

gelmektedir. Her ne kadar Messiaen, Ligeti gibi bir *anti-anti-opera* yazma kaygı olduğunu dillendirmemiş olsa da, *Saint François d'Assise*, gerek dini konusu, gerekse de geleneksel opera unsurlarını büyük ölçüde barındıran yapısıyla, geleneksel operaya bir dönüş temsil etmektedir.

*Saint François d'Assise*, 1975 ve 1983 yılları arasında bestelenmiştir. Üç perde ve sekiz sahneden oluşan operanın librettosu Olivier Messiaen'e aittir ve yapıtın prömiyeri 29 Kasım 1983'te Paris Opéra, Saller Garnier'de gerçekleştirilmiştir. Fakat 4 saat 15 dakikalık bir performans, büyük bir orkestra ve yüz elli kişilik bir koro ile temsiller çok aralıklı ve çok nadir verilebilmiştir. Operadaki sahneleri tek tek sahneye koymak bir gelenek haline gelmiştir; tıpkı Dietrich Fischer-Dieskau ile 1985'te Salzburg'da olduğu gibi.

Peter Sellars'ın 1992'de Salzburg Festivali'ndeki büyük performansından önce, tüm eser Londra Filarmoni Orkestrası ve Kent Nagano şefliğinde 1988'de Opéra Lyon'da sergilenmiştir. Yapıt 1997'de Leipzig'deki Opernhaus'ta Jiri Kout ve Gewandhaus Orkestrası eşliğinde daha küçük bir sahnede sergilenebilmiştir. St. Francis sahneleme konusunda hiçbir açıklamaya gerek duymaz ve bu, esere uygun bir yaklaşım bulma konusunda onu sahneye koymak isteyenler için büyük zorluk yaratır.

Messiaen'in tiyatrosu, zaman şeritlerinden ziyade, bir dakikalar tiyatrosudur. Sekiz sahnenin herbirinin, mimari bir bordürün içinden simgesel bir figür gösterecek olan vitraylı bir pencerede bir pano gibi durması yerine; herbiri çerçevelenmiş ve detaylandırılmıştır ve tek bir olaya dairdir. Simetriler bolca bulunmaktadır: hem küçük hem de büyük ölçekte mısra-nakaratlı formlar ve melodik temaların ve orkestral işaretlerin sabit tekrarı; kuş şarkılarının transkripsiyonları yer alır. Operanın tam ortasında, Francis'in kuşlara vaazı sahnesi vardır. Messiaen'e göre kuşlar, Tanrı'nın sevgisini ve Tanrı sevgisini gösterir ve onların yardımıyla adım adım ilerleyerek kutsal gerçeğe yaklaşmak mümkündür. Operada, Aziz'in son sözlerinin, bestecinin inanç itirafı olduğu düşünülmektedir.

Messiaen'e göre bu opera bir Doğu işidir, ya da öyle bir işin portresidir: laik bir ortamda ve Messiaen'in sorgulanmayan inancının nadir bir şey olduğu bir dönemde, kalması gereken bir ayindir. Messiaen 20. yüzyıl Fransız müziğinin en alışılmadık

temsilcilerinden birisidir. Ahlaki ve dini yaklaşım yalnız sahne işlerinde değil, diğer işlerinde de açıkça görülmektedir.

#### **8.4. Postmodernizme Öncülük Eden Bölge Olarak Amerika ve Amerikan Müzik**

##### **Geleneği Bağlamında Opera**

Tarihsel sebeplerle, Avrupa akademik müziği gibi uzun ve köklü bir müzik geçmişi olmayan Amerika, müzik politikasını ve geleneğini yaratmakta çok gecikmemiştir. Erken dönemlerinde, Avrupa'dan göç etmiş ve Avrupa müzik geleneğinden gelmiş olan sanatçıların yapıtlarına yönelmiştir. Ancak toplumunun büyük bölümünü köle ya da işçi olarak getirilmiş yerlilerin, ya da yeni maden ve toprakları işlemek için özellikle Avrupa'dan göç etmiş sosyal ve ekonomik düzeyi düşük göçmenlerin oluşturduğu Amerika için Avrupa Akademik müzik geleneğinin geçerli olabilmesi çok mümkün olmamıştır.

Bu sanatçı ve yapıtlarının, ulus devlet olma yolunda oluşturulmaya sevk edilen Amerikan ulusunun beklentilerine tam olarak cevap veremediği kısa sürede fark edilmiştir. Sonuç olarak kültürel, etnik ve sosyal açılardan çok parçalı bir yapıya sahip olan bu yeni toplum, tek kaçışlı bir müzikal perspektife olumlu bakmamıştır.

G. Gershwin'in öncülüğünde gelişen ve farklı müzik türlerden unsurların aynı yapı dâhilinde birleştirilmesiyle oluşturulan ve bir anlamda eklektik sayılabilecek olan yapıtlar gelişmeye başlamıştır. Özellikle, halk ezgileriyle cazın klasik orkestrasyon mantığı ve eşliğiyle organize edildiği rapsodik karakterli bu yapıtlar, çok geniş kitleleri ortak bir müzikal beğenide birleştirmede oldukça faydalı olmuştur.

Orkestra müziğinin yanı sıra dramatik kurguya da dayanan sahne gösterimleri, bu müzik türünün yaygınlaşmasında önemli bir etken olmuştur. Müzik yapıtının içeriğine drama, kostüm, dekor ve söz dahil edilmesi, her şeyden önce müziğin tüketimini kolaylaştırmakta ve hepsi kendi başına birer sanat disiplini olan bu dalların izleyicilerini tek bir tasarımda bir araya getirerek izleyicisini genişletmektedir. Kültive olmuş bir müzikal bellek ve tüketime fazla sahip olmayan Amerikan müzik dinleyicisi için, hem eklektik müzikal yapısı hem de disiplinlerarası bütüncüllüğü açısından, Amerikan müzikalleri, yerinde bir sahne uygulaması olmuştur.



Köklü bir müzikal geçmişi olan Amerika, geleneksel operaya ilgi duymamış olmasına karşın, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hareketlenmeye başlayan ve modernizmin gücünü yitirmesiyle şekil değiştiren operaya yoğun ilgi göstermiştir. Bunun nedenlerinden biri, bu yeni operanın, geleneksel operayla bağlarını bazı açılardan güçlendirirken, bazı açıdan da popüler kültürün neredeyse tüm unsurlarını bünyesine dâhil etmesi olmuştur.

Müzikallerden ötürü bütüncül sahne yapıtlarına alışkın olan Amerikan halkı için, bu yeni operayı tüketmek ve üretmek çok zor olmamıştır. Ayrıca bir bakıma öncüsüz bir tür olan yeni opera, bu ilklığın getirdiği bir eleştiri rahatlığına da sahip olmuştur. Çünkü eleştirel karşılaştırmanın yapılabileceği ürün yeterliliği -en azından başlangıçta- yoktur. Bu da yeni opera bestecileri için oldukça özgür ve rahat bir alan sağlamıştır.

#### **8.4.1 Amerikan Müzikalleri ve Operaya Etkileri**

Amerikan müzikalleri, tam ölçekli geleneksel operanın, sahne, kostüm, dekor, aksesuar, orkestra, libretto, oyuncu gibi, hemen hemen tüm unsurlarını barındıran sahne işlerinden biridir. Müzikaller ve opera arasındaki en belirgin farklar ise, müzikallerin, operalarda bulunan resitatif yerine, düz konuşmaya yer verebilmeleri ve özellikle konu seçimi bakımından daha güncel olayları seçmeleridir. Ayrıca Amerikan müzikalleri, popüler ve sanat müziği arasındaki etkileşim için özellikle zengin bir alan oluşturmaktadır; başta caz olmak üzere, diğer halk ve popüler müziklerinin yoğun biçimde kullanıldığı bir orkestra yazısına sahiptir.

Orkestra müziğinin yanı sıra dramatik kurguya da dayanan bir sahne gösterimi olan müzikaller, bu müzik türünün yaygınlaşmasında önemli bir etken olmuştur. Müzik yapıtının içeriğine drama, kostüm, dekor ve söz dâhil edilmesi, her şeyden önce müziğin tüketimini kolaylaştırmakta ve hepsi kendi başına birer sanat disiplini olan bu dalların izleyicilerini tek bir tasarımda bir araya getirerek tüketicisini genişletmektedir. Kültive olmuş bir müzikal bellek ve tüketime fazla sahip olmayan Amerikan müzik dinleyicisi için, hem eklektik müzikal yapısı hem de disiplinlerarası bütüncüllüğü açısından,

Amerikan müzikalleri, yerinde bir sahne uygulaması olmuş ve özellikle opera sanatının bu kıtadaki gelişiminde büyük rol oynamıştır.

Elbette Amerikan müzikallerinin, yalnız Amerika'da değil dünyanın bir çok yerinde de geniş bir tüketici kitlesine sahip olduğu kesindir. Özellikle televizyonun günlük hayata girmesiyle birlikte müzikallerin üretimi diğer türlere oranla çok daha fazlalaşmıştır. Her ülke, benzer mantıkla kendi müzikal türünün unsurlarını zaman içinde belirlemiş ve film formatında bir çok müzikal üretilmiştir. Operasal bir çerçeve içinde, konuşulan / gündelik dilin kullanımına örnek bir tür olan müzikaller, kimi zaman, caz bestecisi Anthony Davis'in siyah militan lider Malcolm X'in yaşamına dayanan ve müzikalden çok opera türüne yakınlık gösteren, *X* (1986) adlı yapıtta olduğu gibi, ırk ve cinsiyete bağlı, politik konulara da değinmektedirler.

Amerikan müzikallerinin gelişiminde büyük önem sahibi bestecilerden olan Leonard Bernstein (d.1918) ve Stephen Sondheim (d.1930); türün gelişimini daha akademik bir yöne taşımış ve operayla müzikaller arasındaki etkileşimi kuvvetlendirmişlerdir. Müzikallerinde daha az konuşmaya yer verip, orkestrasyonu daha batı akademik müziği normlarına taşımış ve böylece müzikal tüketicisini, opera türüne de yakınlaştırmışlardır.

20. Yüzyılda büyük bir üretim patlaması yaşayan Amerikan operasının bu durumunda müzikallerin etkisi büyüktür ancak bu olgu, müzikal üretiminin operaya kaydığı anlamına gelmemektedir. Müzikal üretimi 1980 sonrasında da sürmeye devam etmiş ve bazı müzikal bestecileri, müzikal üretimlerinin yanısıra, opera da üretmişlerdir.

1980 sonrasında müzikal ve opera üretimini sürdüren, ancak müzikal türü bestecisi olarak adlandırabileceğimiz bestecilerin başında Sondheim sayılabilir. Sondheim'in 1980 sonrası yapıtları olan *Sweeney Todd* (1987), *Sunday in the Park with George* (1984) ve *Into the Woods* (1987); birçok yönden tamamiyle geleneksel opera unsurları taşır: Aralıksız bir müzikal tema, geleneksel Broadway'in belirli müzikal rakamların birbirini izlemesi tarzının ve söylenen diyalogun yerini alır. Yani, müzikallerde rastlanan düz konuşmalar yerine, operalarda bulunan recitative yer verilmiş ve kesintisiz bir müzikal akış sağlanmak istenmiştir.

Amerikan müzikallerinin, akademi kökenli ve akademik müziğe en yakın duran

bestecilerinden olan Leonard Bernstein; müzikal türünü operaya en yakınlaştıran bestecilerin başında gelir. Leonard Bernstein'in, W. Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* adlı yapıtına dayanan müzikali *West Side Story* (1957) adlı yapıtı, büyük bir ticari başarı göstermiş ve Latin-Amerikan ve caz unsurlarıyla birleşen senfonik müzikle (örneğin; füg kontrpuanı) ilişkilendirilen teknik kullanımları, sonra bestelenmiş birçok müzikal ve sahne işinde, çok taklit edilmiştir.

Leonard Bernstein'in, 1980 sonrasında yazdığı ve müzikalden çok opera türüne dâhil edilebilecek olan, *A Quiet Place* (1983), Broadway diliyle arasındaki sıkı bağlarını koruyan ve fakat tam-ölçekli geleneksel operaya çok yakın duran bir yapıttır.

*A Quiet Place*, 1980 yılında, gazeteci Stephen Wardsworth'ın, orta-sınıf Amerikalılar üzerine bir libretto yazma isteği doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Operanın konusu, yirminci yüzyılda, Amerika'da geçer. *A Quite Place* üç perdelik bir operadır ve ilk kez 17 Haziran 1983'te Houston Jones Hall'da sahneye konmuştur

#### 8.4.2 Amerika Müzik Geleneği, Postmodernizm, Minimalizm ve Opera İlişkisi

Bütün sanat disiplinlerinde 20. yüzyıl'ın son çeyreğine damgasını vurmuş olan minimalizm akımı, müzik alanında da oldukça yoğun bir üretim ve tüketim hareketliliği göstermiş ve göstermektedir. Amerika müziği Avrupalılar'a dayandırılmakta ve Avrupa müzik geleneğinden doğup filizlendiği düşünülmekte iken, minimalizm, ilk olarak ABD'de gelişmiş ve Avrupalı besteciler tarafından daha sonra benimsenmiştir. Minimal müzik, aynı zamanda *process* müzik, *phase* müzik, *pulse* müzik, *systemic* müzik ve *repetitive* müzik olarak da adlandırılır.

Minimalist müziğin 1960'larda ABD'de ortaya çıkmasının en önemli nedenlerinden biri, entelektüel ve speculative serializme karşı çıkmak olmuştur. Minimalist yapıtlar, bazı istisnalar dışında, genelde tonaldır ve kullandıkları armonik stiler, çoğunlukla gelenekseldir. Özellikle 1980'lerden itibaren, postmodernizmin yerel kültürleri vizyona sürmesine ilinti olarak minimalizm, bu yerel kültürel malzemedен, egzotizm başlığı altında yararlanır ve bu bakımdan, eklektik bir yapıya sahiptir. Minimalizm ilk bakışta bir sadeleştirme hareketi olarak görülsede, aslında belirgin bir genişletme isteği de taşır.

Minimalizmin kökleri, Cage, Wolff ve Feldman'ın 1950'lerdeki bestelerine dayandırılabilir. Minimalist müzik stilinin en önemli özellikleri arasında; sınırlanmış perde ve ritim materyal, tonal ya da neotonal dil, diatonisizm, tekrar kullanımı, evresellik, monotonluk ya da ostinatolar, sabit, değişmez ve sürekli akış, statik armonisi, belirlenmemişlik ve uzun devamlılık sayılabilir. Dikkat edilecek olduğunda, bu özelliklerin çoğunun, Doğu müziklerinde de bulunabileceği fark edilecektir.

Özellikle Doğu felsefesi ve bu felsefenin besteciler üzerindeki etkisi, minimalizmin müzik alanındaki oluşumunda önemli bir faktör durumundadır. Minimalist işlerin meditativ karakteri ve Doğu müzikleriyle olan bu benzer nitelikleri, Terry Riley, Steve Reich ve Phillip Glass gibi minimalizmin öncüsü olan bu üç bestecinin de Doğu müziği ve felsefesi üzerine çalışmış olmalarıyla yakından ilişkilidir. Diğer minimalist müzik bestecilerine örnek olarak, La Monte Young'un, Tom Johnson, Morton Feldman, John Adams verilebilir.

1980'lerden itibaren, dinlemenin genişlemesi, dinleyicinin dikkatini arttırmaktan çok çekmeyi hedeflemiştir. Minimalist müzik yazısı genel olarak aynı fragmanın defalarca tekrarlanması esasına dayanmaktadır. Çok uzun süreler boyunca kesintisiz akan ve belirgin değişimlerden kaçınan bu müzik fikri, yoğun ve dikkatli bir dinleme koşullanamamak ve fakat yoğun biçimde dikkat çekmektedir. Bu nedenlerle de ilgili olarak, minimalizmin bir çok farklı müzik türü üzerindeki etkisi, oldukça büyüktür. İşleri popüler ve akademik gelenek arasında olan performans sanatçısı Laurie Anderson ve rock müzik gruplarından Tirez Tirez'de minimalizm etkisi kolayca fark edilebilir.

Minimalizmin, popüler müzik kapsamında ele alınabilecek çalışmalar olan bu etkisi, akımın geniş kitlelerce kabul gördüğüne ve tüketilebildiğine işaret etmektedir. Akım yalnızca popüler rock grupları ve sanatçıları etkilemekle kalmayıp, daha deneysel çalışmalara imza atan ve daha küçük bir kitleye hitap eden rock grupları tarafından da kullanılmaktadır. Akımın bu çok yönlü etkisi, normalde belirli bir izleyici tipine hitap eden akademik besteciler ve işlerini de daha geniş kitlelere ulaştırabilmektedir.

Minimalizm, sahne işlerinde ve özellikle operada da bestecilerin sıklıkla başvurdukları bir yöntem olmuştur. Dinlemede yoğun bir dikkat gerektirmeyip, tekrar unsurunun algıda yarattığı rahatlama ve meditativ etki nedeniyle, minimalist operalar, uzun saatler boyu devam etmelerine rağmen oldukça kolay tüketilebilmektedirler. Aslında çabuk ve kolay tüketilebilirlik, minimalist sanatçıların öngördüğü ve bekledikleri bir durumdur ve bu noktada minimalist müzik adına, olumlu bir sonuçtur.

Örneklenecek olan minimalist operaların tümü, kalabalık kadrolu, kostüm ve dekorun abartılı ve geleneksel biçime denk düşer şekilde tasarlandığı, genelde üç perdelik ve uzun süreye yayılmış, geleneksel, büyük opera sahnelerinde sahnelenebilen, yüksek maliyetli işlerdir. Bu operaların bilet fiyatlarının, bu operaların yüksek maliyetlerinden dolayı pahalı olmasına karşın, oldukça yoğun bir izleyici potansiyelleri olması ve devamlı bir tüketim potansiyellerinin varlığı dikkate değerdir.

#### **8.4.2.1 Minimalist Operalar**

Minimalizm, özellikle operada bestecilerin sıklıkla başvurdukları bir yöntem olmuştur. Dinlemede yoğun bir dikkat gerektirmeyip, tekrar unsurunun algıda yarattığı rahatlama ve meditativ etki nedeniyle, minimalist operalar, uzun saatler boyu devam etmelerine rağmen oldukça kolay tüketilebilmektedirler. Aslında çabuk ve kolay tüketilebilirlik, minimalist sanatçıların öngördüğü ve bekledikleri bir durumdur ve bu noktada minimalist müzik adına, olumlu bir sonuçtur.

Çok uzun süreler boyunca kesintisiz akan ve belirgin değişimlerden kaçınan bu müzik fikri, yoğun ve dikkatli bir dinleme koşullanamakta ve fakat yoğun biçimde dikkat çekmektedir. Minimalizm ilk bakışta bir sadeleştirme hareketi olarak görülse de, aslında belirgin bir genişletme isteği de taşır. Birçok minimalist yapıtta müziğin teknik kaynaklarının kasten azaltılmasının amacı yalnızca, öğelerin bu kısıtlanışından bir tür yük fazlası türetmektir.

Örneklenecek olan minimalist operaların tümü, kalabalık kadrolu, kostüm ve dekorun abartılı ve geleneksel biçime denk düşer şekilde tasarlandığı, genelde üç perdelik ve uzun süreye yayılmış, geleneksel, büyük italyan opera sahnesinde sahnelenebilen, yüksek maliyetli işlerdir. Bu operaların bilet fiyatlarının, yüksek maliyetlerinden dolayı pahalı olmasına karşın, oldukça yoğun bir izleyici potansiyelleri olması ve devamlı bir tüketici potansiyellerinin varlığı, dikkate değerdir.

Birtwistle, Massiaen ve Stockhausen'ın işleriyle çağdaş, fakat tamamen başka bir geleneksel opera konularına yönelim akımı, köklerini Amerikan minimalizmde bulmaktadır. Amerikan opera bestecilerinden olan Phillip Glass genellikle, Steve Reich, Terry Riley ve John Adams gibi bestecilerle birlikte minimalist olarak adlandırılır. Müziği temel olarak, kısa melodi parçalarının genişletilmiş tekrarlarına dayanır. Kompozisyon malzemelerini, değişim sürecine maruz kalacak olan bir kaç ufak öğeyle sınırlamaktadır.

*Sforzandolar*, ani *diminuendolar* gibi akademik müzikte sık rastlanan öğeler, Glass'ın müziğinde çok fazla beklenmemelidir; bu etkiler yerine, dinleyici, çevreleyen, dönen, katlanan ve gelişen bir ses havasının içine sokulmaktadır. Glass eserleri için tekrarlama yapısına sahip müzik demeyi tercih eder. Onun yoğun, tonal ve ritim çeşitliliğine dayalı besteleri, 50'ler ve 60'lardaki atonal ve çoğunlukla ritimsiz avangardların dünyasından kesin bir ayrılığı temsil eder.

Her ölçekte, kritik ve popüler düşünce, hem anavatanı Afrika'da, hem Avrupanın büyük bölümünde, Philip Glass'ı sıradışı ilan etmiştir. 'Portre' operaları üçlemesi olan *Einstein on the Beach* (1975), *Satyagraha* (1980) ve *Akhmaten* (1983) önde gelen pek çok opera kurumu tarafından sahnelenmiştir. Glass'ın dinleyicileri, geniş bir çeşitlilik göstermekte ve Glass, popüler müzik dinleyicisi ile akademik müzik dinleyicisini aynı yelpazede buluşturabilmektedir.

#### 8.4.2.1.1 Philip Glass

Philip Glass'ın minimalist operalarına ilk örnek, 1980 sonrasında üretilmiş olmamakla ve postmodern opera olarak tanımlanan opera unsurlarını pek barındırmamakla birlikte, bir opera üçlemesinin ilk yapıtı olduğundan ötürü incelenmesi gereken bir operadır. Glass'ın bu operası; tiyatro yapımcısı Robert Wilson'ın yönettiği, *Einstein on the Beach*'tir (1975). Operada Einstein'ın bir solo kemancı olarak belirmesi; şarkı söyleyen karakterleri olmayan sık vokaller (çeşitli metinleri söyleyerek: rakamların telleri, suyla çevrili gözlemler ve anekdotlar, otomatik yazım hisli pasajlar) ile yakın bir şekilde biçimlendirilen dans ve mim sahneleri sekansıya, neredeyse, beraber gelir. Bu sahneler, amplifike edilmiş enstrümanları olan bir toplulukta kökleşmiş kadanslar ve *arpeggiolardan* oluşan, devamlı olarak tekrarlanan bir müzikle desteklenir.

Yönetmen Robert Wilson (d. 1941) ve Philip Glass, geleneksel ve genel tarz anlamında 'opera' değil ama yalnızca 'iş' anlamına gelen bir opera olarak tanımladıkları *Einstein On The Beach* ile modernist operaya yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Eski opera tarzını geleneksel tanımlamalardan kurtarmayı amaçladıklarını belirtmişlerdir. Operada, tamamen şekil verilmiş hiç bir metin yoktur: şarkıcılar, numaraları, solfej hecelerini ve anlamsız kelimeleri söylerler.

Ancak, Glass'ın 1980 sonrası yazılmış ve üçlemenin son iki operası olan *Satyagraha* (1980) ve *Akhnaten* (1982) operaları, geleneksel opera unsurları barındırmaktadır ve kesinlikle temalarla yönetilmiştir ve onlar, solistlerin karakterleri temsil ettiği, hikâyesel bir librettonun bulunduğu, hatta kavrayışı sınırlayan dilleri –*Satyagraha*'da Sanskritçe, *Akhnaten*'da eski Mısırca- kullanan, daha geleneksel, çekirdek bir orkestranın geleneklerini yeniden kurmuştur.

Glass, aktörler ve solo keman için yazılmış *Einstein*'ın aksine, *Satyagraha* daha alışılmış bir şekilde, tam yaylı bölümü, üç woodwind, org, altı solo şarkıcı ve kırk kişilik bir koro kullanarak, geleneksel bir orkestrasyona yaklaşmıştır.

*Satyagraha* Ghandi'nin Güney Afrika'da geçirdiği dönemi anlatır (1893–1914). Glass'ın Ghandi'nin hayatına ve öğretilerine olan ilgisi 1960'ların ortalarında Hint

Müziğine yönelmesiyle aynı zamana denk gelir. Avrupalı olmayanların bir yerden biryere gitmelerini kısıtlayan ve aslında Güney Afrika'daki temel Hint topluluğunu tutsaklaştıran bir yasa olan 'Siyah Yasa'yı feshetmek için savaşıyan Ghandi gerçeğin gücünü yani '*Satyagraha*' kavramını geliştirmiştir. Ghandi Güney Afrika'lı yetkililere karşı, 'Siyah Yasa' konusu için savaş vermiş ve sonunda şiddete başvurulmadan, açlık grevleri ve barışçıl gösteriler organize ederek kazanmıştır. Amerikan romancı Constance De Jong, Ghandi'nin çabalarının hikâyesini uyarladı ve *Bhagavad-Gita*'dan bir libretto hazırlamıştır. Ritmi bozmamak ve kutsal bir metne saygısızlık etmemek için Glass, operanın metnini orjinal sanskritçe haliyle bırakmıştır. Glass, klasik orkestra çalgılarına ek olarak, Güney Afrika'da ve Hindistan'da bulunan geleneksel çalgıları da kullanmıştır. *Satyagraha* 1980'lerin başında tamamlanmış ve ilk kez Eylül ayında Rotterdam'da sahneye koyulmuştur.

*Einstein on the Beach*, operanın, hatta avant-garde operanın nasıl olması gerektiği konusundaki düşünceleri bulandırır ve geleneksel operaya dair kuralları modernist bir gayretle yıkarken; *Satyagraha*, tüm temellere ve geleneğe sahip çıkar ve bu kuralları kendi kendi estetiğine uyarlar. Örneğin, açılış sahnesi düete, triyoya dönüşen zengin, coşturucu ve Verdi'ye yakın bir tarzda yazılmış bir aryadır. Diğer sahneler izleyiciye Wagner'i veya Delius'u veya Balinese gamelanı hatırlatabilir. İkinci perdenin finali, Berlioz'un yaylı üçlüsü *Les Troyens*'de bulunan derin klasik romantizm kombinasyonlarına sahiptir.

Philip Glass'ın 'portre' operalarının üçüncüsü olan *Akhnaten*, MÖ 1375'den 1358'e kadar Mısır kralı olan Akhnaten'in hayatına dayanır. *Akhnaten*'in prömiyeri, 24 Mart 1984'te, Achim Freyer prodüksiyonuyla, Stuttgart Operası'nda gerçekleştirilmiştir. Her biri elli dakika uzunluğunda, 3 perdeden oluşan operada, müzik, her sahnede devamlılığını korur ve sahneler hiçbir duraklama olmaksızın birbirini takip eder.

Operadaki tüm metinler, Akhnaten'in kendi zamanından, Amarna döneminden alınmıştır. Fermanlar, başlıklar, mektuplar, şiir parçalarının hepsi kendi orijinal dilinde söylenmiştir. Anlatıcı, operadaki her sahnede ne konuşulduğunu ve şarkılarda ne söylendiğini, günümüz diliyle, dinleyicilere aktarır. Scribe (Amenhotep, Hatu'nun oğlu) tarafından ortaya konan anlatım tüm konuşulan metni izleyicinin dilinde sunar. Anıtlardan direk olarak alınan bu materyal, Akhnate'nin zamanından kalma mektuplar



ve tanımlamalar, oyuna yardım eder ve izleyiciyi hem anlaşılır, hem de tanımlayıcı bir metinle buluşturur. Bu yöndeki tek istisna ise Akhnaten'in ikinci perdedeki 'Hymn to the Aten' şarkısıdır. Bu çok kişisel dini duygulanma anında, Akhnaten düşüncelerini büyük bir içtenlikle dışavurur. Bu nedenle, bu ilahinin modern izleyicinin onu duyduğu dilde söylenmesi gerektiği düşünülmüştür.

Bu 'portre' üçlemesinin her biri kendine özgü bir ses dünyasına sahiptir. Müziği çok seven bir matematikçi hakkındaki opera, *Einstein on the Beach*, genişletilmiş bir müzik topluluğu ve sayı (aslında müziğin vuruşları) ve solfej hecelerinden oluşan bir metinle şarkı söyleyen küçük bir koro içindir. Halkını barışa yönlendiren bir adam üzerine yazılmış bir eser olan *Satyagraha*, metni Gandhi'nin felsefi rehber kitabı, the Bhagavad-Gita'dan Ghandi'nin okuduğu orjinal diliyle (Sanskritçe) aldığımız bölümlerden oluşan büyük bir koral operadır. *Akhnaten*'de ise, koro ve solo seslerin orkestrayla aynı temeli paylaşacak şekilde, vurgu orkestra üzerine yapılmıştır.

Minimalist besteciler ve bu yöndeki işlerine örnek olarak ise, Philip Glass'ın 'portre' operala üçlemesi arasında bir dönemde tamamlamış olduğu *The Photographer* (1982), bir oyun, bir konser ve bir dans eseri olarak, üç parçalı bir mixedmedia / intermedia çalışması biçiminde tasarlanmıştır. Yapıt, bir müzik tiyatrosu eseri olarak düşünülmüş bir çalışmadır. 19. yüzyıl. fotoğraf sanatçısı Eadweard Muybridge'in işlerine dayanan teatral eser *The Photographer*'in üç perdeli / parçalı yapısı şöyledir; ilki aslında konuşulan'dır (spoken), ikincisi dialı bir konserdir ve üçüncüsü de bir danstır. Daha sonra, burada, farklı medialar eşzamanlı olduğu kadar ardışık bir biçimde de yanyana konur:

I. perde; Muybridge'in hayatının Colonel Larkyns cinayeti ve onu takip eden dava aşamasındaki olayları anlatır. I. Perdenin müzikleri oyuna uyan üç 'incidental' parçadan oluşur.

II. perde; keman sololu bir konser olarak tasarlanmıştır. Bu süre boyunca oyunun 1. perdesindeki Muybridge tarafından çekilen fotoğraflar sahnenin arkasındaki bir ekrana yansıtılır.

III. perde, I. Perdedeki tüm karakterleri (Muybridge, Colonel Larkyns, Flora ve diğerleri) bir final dansıyla geri getirir.

Edmund Muybridge'in hayatındaki olaylara dayanan, *The Photographer*, Hollandalı yönetmen / desinatör Rob Malasch ve Philip Glass tarafından tasarlanmıştır. Yapıt, 1982 Hollanda Festivali'ne katılmış ve DeGroep'un oyunculuğunda, Aage Hoygaard'ın kostümü ve Rein Jansma ve Joost Elffers'in dekoruyla, Prens Claus ve Kraliçe Beatrix için bir öngösterimle temsil edilmiştir. Öngösterim Mayıs 1982'de, Micheal Reisman'ın şefliğinde Amsterdam Kraliyet Sarayında gerçekleştirilmiştir. Eserin ilk halka açık performansı Hollanda Festivali dâhilinde, Haziran 1982'de Amsterdam, Carré Theater'da yapılmıştır.

P. Glass'ın 1980 sonrası yazdığı bir diğer opera ise, librettosunu, Edgar Allan Poe'ya dayanarak, Arthur Yorinks ve Philip Glass'ın yazdıkları, *The Fall of the House of Usher*'dir. Operanın prömiyeri, 18 Mayıs 1988'de, Cambridge Massachusetts'de gerçekleştirilmiştir.

Edgar Allan Poe'nun bu hikâyesi, bir yüzyıldan fazla bir süre boyunca şairleri, oyun yazarları ve bestecileri derinden etkilemiştir. Bu bestecilerin arasında, Claude Debussy, Heiner Müller ve Pierre Boulez de vardır. Oldukça karmaşık ve ürkütücü bir konuya dayanan operanın müziğindeki çözülme tonal süreçler, gerilimli dramatik yapıyla örtüşmektedir.

#### **8.4.2.1.2 Steve Reich**

Amerikalı bir başka minimalist besteci olan, Steve Reich'in, 1980 sonrası yazdığı operası olan *Tehillim*, Kuzey Alman Radyosu, Stuffgard, Batı Alman Radyosu, Cologne ve ve The Rothko Chapel, Huston, Betty Freeman, The Rockefeller Foundation ve The Memorial Foundation for Jewish Culture tarafından desteklenmiştir.

*Tehillim*'in ilk iki bölümünün prömiyeri Kuzey Almanya Radyo Orkestrası ve sololarla Haziran 1981'de Peter Eötvös şefliğinde; tüm eserin dünya prömiyeri ise, Cologne'daki Batı Alman Radyosunda Steve Reich ve müzisyen yönetmeni George Manahan tarafından gerçekleştirilmiştir.

Steve Reich, *Tehillim*'de, neşeli, yoğun ve aciliyet hissi veren bir müzik dili kullanmıştır. Reich'ın müziğindeki ruhani taraf, incilden alınan orjinal ibrance metinlerden oluşan *Tehillim*'de (özellikle *Psalms*) olgunluğa ulaşır ve açıkça anlaşılır. Postmodern operada sıklıkla işlenen konularda biri olan din, bu yapıtta da görülmektedir.

Reich'ın uzun bir süre minimalist estetikten uzaklaşmış olmasına rağmen, *Tehillim*'le yeniden minimalizme yaklaşmıştır. Burada hala minimalist müziğin tipik özellikleri olan itici nabızı ve durağan zamansızlığı görülebilir. Reich, birçok minimalist ve postmodern besteci gibi, popüler müzik ve ciddi müzik arasındaki zıtlışmanın ve bu iki müzik arasındaki sınırların ortadan kalkması gerekliliğini savunur

Reich, önce Bach, Stravinsky ve ardından be-bop cazdan; daha sonra müziğine, batılı olmayan müzikler ve onikinci yüzyıl Perotin organum'undan etkilenmiştir. Reich, geçmişin malzemesini, kendi tarzı içinde yeniden şekillendirerek, belirgin biçimde kullanmakta ve aynı zamanda, popüler müziğe de yakın durmaktadır.

S. Reich'ın şimdiye kadar bestelediği geleneksel orkestra eserine en yakın şey olan *Tehillim*, neredeyse senfonik bir yapı ortaya koyar. Herbirinin kendi farklı özellikleri olan dört bölüm, birbirleriyle mantıksal bir oraklık oluştururlar. Açılış allegroları perküsyonlu ve dışadönüktür, üçüncü kısım gerçek bir '*slow movement*'dir. En sonunda, '*pulse*' yeniden başlar ve görkemli bir '*recapitulation*' ile açılıştaki kutlama havasına yeniden döner.

Video opera gibi, geleneksel opera dışında kalan operalar da yazan Reich'in bu yapıtı, bestecinin postmodern yanını en iyi biçimde sergileyen örnektir. Operanın hem müzikal hem de biçimsel unsurları, geleneksel yapıya uygunluk göstermekte ve geleneksel malzemeleri kullanmaktadır.

### 8.4.2.1.3 John Adams

Philip Glass'ın büyük opera evleri için yaptığı operaları, büyük ölçekli opera tarzının devam eden talebini ve 'yeni' bir opera dili geliştirmek isteyen çağdaş bestecilere oranla gelenekçi tavrını gösterir. Bu tarzda çalışan Amerikalılar arasında, ikinci kuşak minimalist ya da 'postminimalist' John Adams (d.1947) önemlidir. Yönetmen ve tasarımcı Peter Sellars ve şair Alice Goodman ile ortaklaşa gerçekleştirdiği 1980 sonrası operası *Nixon in China* (1987); dramatik etkisi ve vokal yazımı kadar, önceden görülmemiş –operatik sahnesi bakımından- tarihsel yakınlığı sayesinde çok ilgi çekmiştir. Eser; ilk senesi içinde üç kez ve her biri kapalı gişe mekânlarda olmak üzere sahnelenerek, dikkate değer bir gişe başarısı sağlamıştır.

Ayrıca, Glass'ın, *Satyagraha*'da (1980), Gandhi'nin yaşamından birkaç olay üzerinde yoğunlaşarak yakın tarihe mitik bir anlam verme biçimi, John Adams'ın operaları (Mao'ya yapılan başkansal ziyaret üzerine, *Nixon in China*; Filistinli teröristler tarafından bir Akdeniz kruvazörünün kaçırılması üzerine, *The Death of Klinghoffer* (1991)) için zemin hazırlamıştır. Ancak ton, tamamiyle farklıdır. Glass'ınkilerin, düzlük oluşturan bir temel bilgiler müziği olduğu yerde; Adams'ınkiler, daha çokyönlü ve ironiktir. Yapıtın önemli bir özelliği ise, halen yaşamakta olan karakterleri portreleme ve yakın tarihi anlatma iddiasıdır (Nixonlar, Chou En-lai, Henry Kissinger).

*Nixon in China* Richard Nixon'ın Pekin'i ziyaret ettiği ve Başkan Mao'yu gördüğü 5 gün içinde geçer, 21-25 Şubat 1972. Operanın malzemesi Nixon'ın Çine yaptığı politik açıdan çok önemli olan gezisi olmasına rağmen, bu politik bir opera değildir. *Nixon in China*, hem tarihsel hem de komik unsurlar taşımasına karşın, Adams ve Goodman onu, mitsel ve epik bir opera olarak değerlendirmişlerdir. Adams birbirlerine tamamen yabancı iki kültürün ve yaşam tarzının karşılaşmasıyla ilgilenmiştir.

Eski Çin kültürünün yokoluşundan sorumlu tutulan Mao'nun karısı, Avrupalı bir opera divası olarak düşünülmüştür. Çin Devrimci balesi tam aksi bir şekilde Hollywood tınısına uyarlanmış ve burada Çin'de de olduğu gibi ideolojik bir malzeme haline getirilmiştir. Armonik olarak daha fazla çeşitlilik gösteren büyük ansamble'lar ve

aryalarla harmanlanmış bir minimalist müzik operaya hakim olur. Besteci, hiç ara vermeyen müzikle başkarakterin hayacanlı davranışlarının kritik bir antitezidir.

Adams, armonik stilin insani bir ihtiyaç olduğuna inanır ve tonal armoniye karşı verilen olumlu tepkilerin kültürel olduğu kadar genetik de olduğunu iddia eder. ‘Besteciler tonal armoniden ve düzenli *pulse*’tan uzaklaştıktan sonra çok güçlü olan bazı şeyler kayboldu ve diğer tüm şeylerle birlikte dinleyici kaybedildi’ demiştir. Adams, modernist bestecilerin ve onların müziklerinin, dinleyiciden uzaklaştığını düşünür ve dinleyiciyi mutlu etmemenin anlamsız olduğunu söyleyerek, armoniyi müzikal idealleri olarak belirleyen Handel ve Verdi’yi örnek aldığını belirtir.

Adams’ın, *Nixon in China*’dan sonra yazdığı, giriş ve 2 perdelik operası olan, *The Death of Klinghoffer*’ın librettosu yine Alice Goodman tarafından yazılmış ve Peter Sellars tarafından sahneye konmuştur. Prömiyeri 19 Mart 1991’de Brussels Théâtre Royal de la Monnaie’de gerçekleştirilen operanın konusu, Achille Lauro adlı bir yolcu gemisinin, Filistinli bir terörist tarafından kaçırılmasını ve Yahudi bir yolcu olan Leon Klinghoffer’in öldürülmesine dayanır. Oldukça politik bir konuya değinen operanın, 2004 yılında Boston Senfoni Orkestrası’ndaki temsili, 11 Eylül saldırısının ardından, konusu kışkırtıcı bulunarak, iptal edilmiştir.

Ancak Adams’a göre bu opera da politik bir opera değildir ve yapıt mistik bir boyuta sahiptir. Oyunun odağını oluşturan şey teröristlerin gemiyi kaçırmaları değil, ölümlere, doğanın ruhuna ve dünyaya ses veren korolardır ve bu Johann Sebastian Bach’ın geleneğindeki *Passion*’un bir başka tanımıdır.

## 9. SONUÇ

20. yüzyıl operası, eski ve yeni, ilerici ve muhafazakâr arasında girift bir etkileşimi kapsamaktadır. Gerek yeni inşa edilen gerekse de yenilenen opera evleri, 20. yüzyılın tasarım prensiplerini yansıtır ve 20. yüzyılın malzemelerini kullanır; ama aynı zamanda, 20. yüzyıl öncesinden temelde farklı olmayan müzikal kompozisyon ve performansın, toplum içindeki rolünü temsil eder. Bu opera evleri, aslında 20. yüzyıl operasının performansı için tasarlanmamıştır. Birçok opera kurumu, iddialı yeni eserler yerine, standart repertuvarındaki 18 ve 19. yüzyıl operalarını sahnelemiş ve sahnelemektedir. Genellikle, 20. yüzyılın en ileri kompozisyon tekniklerinin kullanıldığı operalar, sahnede yeterli ilgi çekmemiştir. Yine de birçoğu CD ve video nüshalarıyla kesin bir kalıcılık elde etmiştir. Canlı ve banttan performans arasındaki karşılıklı bu ilişki ve operanın 20. yüzyılda radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla buluşmuştur operanın daha deneyimsel türlerinin yayılmasına yardım etmede önemli bir rol üstlenmektedir. İnsanın kader karşısındaki zayıflığına ve çaresizliğine acıma, en geniş biçimde 20. yüzyıl operası için tanrıların ve kahramanların Wagneryan epik dünyasından daha temel bir konu oluşturmuştur. Bu durum, 20. yüzyıl operasında tanrıların ve kahramanların yok olması değil, türün diğer sanat disiplinleriyle ortak olarak 20. yüzyıl operasının gerçek dünya ile doğrudan bir ilişkiyi tercih etmeye meyilli olması ve siyasal, ekonomik ve sosyal dönüşümlerin keskinliği sebebiyledir. Gerçekçi olmayan konularının –mit, alegori ve fantezi– 20. yüzyılda işlenişi müzikal dil bakımından da belirsiz bir nitelik kazanmıştır. Bu konulara dayanan operaların müzikal dili, baskın karakterdeki geleneksel tonal müzik diline direnmek zorundadır ve bu oldukça güçtür. Bu konuları sürdüren 20. yüzyıl bestecileri Orpheus miti gibi ebedi, ama aşikâr olan ve opera türünün başlangıcında keşfedilmiş daha eski konuları tercih etmiştir. Böyle sınırsız bir şekilde uyarlanabilir olan konular bir taraftan opera türünde görülen sınırlar içinde kalırken diğer taraftan da yenilikçi işleyişlere açıktır. Bu tarz konuların 20. yüzyıl modernist unsurlarıyla bütünleşmesinin, daha önceki dönemlere ait eserlerin hala tercih ediliyor olmasına rağmen, makul bir sıklıkla sahnelenmesini sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu düşünce, hem operanın konusunun izleyici kitlesini belirlemedeki önemini hem modernist ya da yeni eğilimi olan yapıtların repertuvarında yer edinebilmelerinin zorluğunu ve bu zorluk karşısında bestecilerin bir orta yol bulmak için geliştirdikleri yöntemleri göstermesi bakımından önem taşır.

Frankfurt Okulu ve özellikle de Adorno'nun II. Viyana Okulu ve bestecileriyle ile çok yakın ilişkileri olmuştur ve estetik kuramı ya da sanat eleştirisinde bu ilişkilerin çok önemli bir yansıması görülüyor. Modern müzik ve müzikte modernist tavır, kavramsal çerçevesini, büyük ölçüde Frankfurt Okulu ve Adorno'nun fikirlerine dayanarak oluşturur. Dolayısıyla, modern sanat, müzik ve modernist estetiğe dair belirtilen unsurlar, büyük ölçüde Adorno'ya dayanmaktadır ve bu nedenle Adorno referans noktası olarak belirlenmiştir. Modernizm kapsamındaki akımlardan biri olan ve müzikte, özellikle de operada modernizmle, hem tarihsel hem kavramsal ve biçimsel değişiklikler açısından örtüşen ekspresyonizm ve operada görülen unsurları, genel modernizm çerçevesinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla, Adorno ve Frankfurt Okulu'nun modernist sanat ve müzikle ilgili düşünceleri ile ekspresyonizmin 20. yüzyıl operalarında belirlenen unsurları, genel modernist unsurlar olarak değerlendirilebilir. Adorno'ya göre bu dünyanın sanat tarafından da dile getirilmesi gereken bir hakikati vardır ve sanat, dünya kötü bir yer olduğu hakikatini dillendirmelidir. Ama sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile değil formuyla söylemelidir çünkü içeriği ile söylediği zaman sanatın politik propagandaya dönüşme riski vardır. Sanat yapıtı bu eleştiriyi, rahatsız edici olarak yapmalıdır. Dolayısıyla bir sanat yapıtının politikliği temasıyla ilgili bir sorun değildir, tamamen biçimiyle ilgilidir Bu açıdan modernist sanat, Adorno açısından muhalif bir sanattır. Muhalif bir sanat olarak modernist sanatını olumsuzlayıcı, deşilleyici ve rahatsız hissettiren işlevi söz konusudur.

Adorno geleneksel sanat eserinin 'olumlayıcı' olduğunu söyler ve Adorno'nun iddiasına göre 'olumlayıcı' sanat artık 'yanlış'tır, çünkü dünyamız temelde düzen içinde değil, aksine kökten kötüdür. Adorno, genellikle Marksist bir estetik görüş olan yansıtmacılığa, mimetizme karşıdır. Adorno sanatı, 'topluma karşı, toplumsal antitez' olarak görür. Sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder, uzlaşmaz fakat eleştirir. Adorno Derrida'nın yapıbozum kavramını önceler ve Adorno'nun dili bozmasının nedeni mevcut idilin, onu oluşturan iktidarı onaylayıcı bir tarzda meydana gelmiş olması ve dlin zamanla içeriksizleşmesidir. Bu bağlamda absürd sanatı olumlar ve absürdün bu dünyayı bozmak ve yenisini oluşturmak için araç olduğunu düşünür. Adorno tarihsel-estetik bağlamda yeni teknikler üreten 'ilerici' müziği, politik bağlamda 'ilerici' müzikle özdeşleştirir. İlerici ve yenilikçi olmayan müzik, estetik anlamda olduğu gibi politik anlamda da gericedir. Ciddi ve estetik anlamda başarılı müzik, yenilikçi ve

ilericidir. Adorno, Schönberg'in atonaliteden 'sadece birbiriyle ilişkili on iki ses' ile beste yapma yöntemine doğru gelişimini, aydınlanmanın diyalektiğinin bir uğrağı olarak yorumlar. Müzikal malzeme olarak tonalite on dokuzuncu yüzyılın sonunda bir nevi (ikinci) doğaya dönüşmüştür. Atonaliteye geçiş ise müzikal öznenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü 'zorunlu' bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses yöntemine yerini bırakmıştır. On iki ses müziğinde 'malzeme' (yani ikinci 'doğa'), kısa bir serbest atonalite sürecinin ardından bir kez daha özne üzerinde egemen olmuştur. Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkûmdur. On iki ses tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır. Tonalitedeki tek ton iktidarını reddeder ve atonal ve sonrasında serial müziğin, tek tonun hiyerarşisini ortadan kaldırmada önemli bir oynadığını düşünür.

Opera ve modernizm ilişkisi, 1900–1950 yılları arasında yazılmış operalar üzerinde incelenmiş, bu operalarda hem 20. yüzyıl öncesi, özellikle de 19. yüzyıl Romantik opera geleneğine, hem 20. yüzyıl operasının modernist yaklaşımlarına rastlanmıştır. Çalışmada 'modernist opera' olarak tanımlanan operalar, geleneğinin öğelerini ya da bir kısmını bilinçli bir şekilde reddetmiş ve yerine 'yeni' bir şey koyabilmiş; 'yeni' bir opera dili arayışı içinde olmuş yapıtlardır.

20. yüzyıl modernist operalarının önemli nitelikleri arasında, opera süresinin kısalması, dekor ve kostümün sadeleşerek, daha ekspresyonist özellikler taşıması; oyuncu sayısının azalması; aşk, mitoloji ve epik konular yerine, politik söylem barındıran, iktidar karşıtı ve toplumsal güncel konular ve bu konuların oldukça ekspresyonist ve rahatsız edici olarak sunulması; değişen müzik dilinin ve yeni müzik dili arayışlarının operanın müzikal ayağını oluşturması sayılabilir. Zamansal boyut açısından bakıldığında, 20. yüzyıl modernist operasında sürenin geleneksel operaya oranla kısaldığı görülmektedir. Özellikle R. Wagner ile birlikte üç perdelik, beş saati bulan opera süresi, modernizmle beraber, çoğunlukla tek ya da iki perdeye inmiş ve süresi kısaltılmıştır. Operaların sürelerindeki bu kısaltma, modern zamanın hızlı akışı ve gelişen teknoloji ve sanayileşmenin hayatı hızlandırması ve dönüşüm ile tüketimi çabuklaştırmasına ve önceki bölümde sözü edilen yeni kompozisyon tekniklerinin koşullarına bağlanabilir. Modernist operalarda, dekor ve kostümlerin sadeleşmesi, daha ekspresyonist özellikler



taşıması ve gündelik hayatı yansıtması söz konusudur. Mümkün olduğunca sadeleştirilerek kullanılan dekor ve kostümün yerini, ışık oyunları almış ve sahnede mümkün olduğunca ekspresyonist bir atmosfer yaratılmak istenmiştir. Ayrıca oyuncu sayısı çok daha azalmış ve hatta bir ya da birkaç kişiye kadar indirgenmiştir. Aşk, mitoloji ve epik konular yerine ise genellikle iktidar karşıtı bir politik söylem barındıran, toplumsal, güncel ve gündelik hayata dair konular ve bu konuların oldukça ekspresyonist ve rahatsız edici olarak sunulması gözlemlenebilir. Operanın müzikal ayağını oluşturan, değişen müzik dili ve yeni müzik dili arayışları; özellikle dilin yeniden yapılanması ve şekillenmesiyle oluşmuştur. Modernizmle birlikte gündelik hayat pratiklerinde yaşanan değişim, müzikal dilin de şekillenmesinde öncü rol oynamıştır. Geleneksel tonal yöntem, yerini atonalite, on iki ton ve serializm gibi yöntemlere bırakmıştır.

1950 sonrası operadaki modernist tavır, ‘müzik tiyatrosu’ olarak adlandırılan, müzik ve dramının daha küçük ve esnek kombinasyonlarında görülür. Bunun nedeni, müzik tiyatrosunun doğuşunun, geleneksel opera karşıtı ya da ona alternatif yaratma çabasıdır. Ancak müzik tiyatrosu türü dâhilinde ele alınacak olan bu yapıtlar, hem 1950 öncesinden unsurlar taşır, hem de 1980 sonrası opera olgusunun biçimlenmesinde çok büyük rol oynar. Ayrıca 1950 sonrasında, teknolojinin gelişmesiyle, kayıt imkanları artmış ve böylece televizyon ve video operası gibi yeni oluşumlar meydana çıkmıştır. Yeni kayıt teknolojilerinin gelişimi, televizyon, video, film gibi geniş kitle iletişim araçlarının da opera için bir sahne görevi üstlenmesini sağlamış; opera tüketimini daha geniş bir kitleye yaymış ve operayı daha hızlı biçimde dolaşıma sokmuştur.

1980 sonrasında, postmodernizmin de etkisiyle, modernist operalardan ziyade, geleneksel operaya yakın duran opera üretimine ağırlık verilmiştir. Ancak yine de, modernist eğilimdeki bestecilerin, operayı yeniden yazma ve üretme yollarını aramaları ve geleneksel karşıtı çizgide sürdürdükleri modernist tavır, besteciler ve operaları üzerinden açıklanmıştır. 1980 sonrası modernist unsurlar taşıyan opera üretimini sürdüren bestecilerin, Amerikalı değil, Avrupalı besteciler olduğu görülmüştür.

20. yüzyıl, hem modernizmi hem postmodernizmi bünyesinde barındırdığından, 20. yüzyıl operasını, modernizmin yanı sıra, postmodernizm bağlamında da ele alınıp

incelenmiştir. Bu nedenle, postmodernizmin genel özellikleri açıklanarak; 1980'lerden itibaren operada etkilerini gösteren postmodernizmin operayla ilişkisi belirtilmiş ve örnekler üzerinden açıklanmıştır. Postmodernizm etkisinde kalan ve postmodern unsurlar taşıyan operaların daha çok Amerikalı bestecilere ait minimalist operalar olduğu ve daha çok Amerika kıtasında üretildiği ve ciddi bir tüketici kitlesinin olduğu saptanmıştır.

Postmodern operalar, kalabalık kadrolu, kostüm ve dekorun abartılı ve geleneksel biçime denk düşer şekilde tasarlandığı, genelde üç perdelik ve uzun süreye yayılmış, geleneksel büyük ölçekli operaya dair unsurları reddetmeyen, büyük İtalyan opera sahnesinde sahnelenebilen, yüksek maliyetli işlerdir. Operada postmodernizm etkisi, dinlemede yoğun bir dikkat gerektirmeyip, tekrar unsurunun algıda yarattığı rahatlama ve meditativ etki nedeniyle, minimalist müziğin kullanımında göze çarpar. Müzikte minimalizm, geleneksel tonal ve modal yazıyı kullanımı ve egzotizmin yerel malzemeleri ele alan tavrını benimseyişiyle, postmodernizmin birçok unsurunu taşır. Çok uzun süreler boyunca kesintisiz akan ve belirgin değişimlerden kaçınan bu müzik fikri, yoğun ve dikkatli bir dinleme koşullamamakta ve fakat yoğun biçimde dikkat çekmektedir. Minimalizm ilk bakışta bir sadeleştirme hareketi olarak görülse de, aslında belirgin bir genişletme isteği de taşır. Birçok minimalist yapıtta müziğin teknik kaynaklarının kasten azaltılmasının amacı yalnızca, öğelerin bu kısıtlanışından bir tür yük fazlası türetmektir. Minimalist operalar, modernist operaların aksine, uzun saatler boyu devam etmelerine rağmen oldukça kolay tüketilebilmektedirler.

**KAYNAKLAR**

- Abram, M.H., **A Glossary of Literary Terms**, 7. bs., Orlando: Harcourt, 1999.  
 "Modernism and Postmodernism", **In A Glossary of Literary Terms**, 7. bs.,  
 Ed. M.H. Abrams, New York: Harcourt, s. 167–168, 1999.
- Adorno, Theodor, **Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar–1**, Çev. Oğuz  
 Özügül, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1995.  
**Aesthetic Theory**, London: Athlone Press, 1997.  
**Philosophy of Modern Music**, London: Athlone Press, 2003  
**Essays on Music**, California: University of California Press, 2002.  
**The Culture Industry**, Great Britain: Routledge, 2003.
- Adorno, Theodor, Walter Benjamin, **Briefwechsel**, Berlin: Suhrkamp, 1994.
- American Women Composers**, Ed. Karin Pendle, Netherlands: Harwood Academic  
 Publishers, 1997.
- Auden, W.H., **Secondary Worlds**, New York: Random, 1968.
- Auner, Joseph, "The Second Viennese School Historical Concept", **Schoenberg, Berg  
 and Webern**, s. 1–36, 1999.
- Baragwanath, Nicholas, "Alban Berg, Richard Wagner and Leitmotifs of Symmetry",  
**19th Century Music 23/1k**, s. 62–83, 1999.
- Barnes, Jennifer, **Television Opera**, Woodbridge: The Boydell Press, 2003.
- Bartok Stage Works**, Ed. Nicholas John, London: John Calder, 1991.
- Batta, Andras, **Opera**, Cologne: Könenmann Verlagsgesellschaft mbH, 1999.
- Batur, Enis, **Modernizmin Serüveni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

**Yazının Ucu, Yazınsal Denemeler 1976–1993**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1995.

Beckles Willson, Rachel, “Eastern Europe”, **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

**Bela Bartok Letters**, Ed. Janos Demeny, Çev. Peter Balaban ve Istvan Farkas, London: Faber and Faber, 1971.

Birkan, Tuncay, “Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm”, **Birikim**, S. 34, s. 57–64, İstanbul: Birikim Yayınları, 1992.

**Bohuslav Martinu’s Büchnenschaffen**, Ed. Rudolph Pecman, Prague: Czech Music Information Center, 1967.

Boyden, Matthew, **Opera: The Rough Guide**, New York: Penguin, 1997.

**Brecht on Theater: Development of An Esthetic**, Ed. John Willet, New York: Hill and Vand, 1964.

Brecht, Bertolt. “Selected Writings on *The Threepenny Opera*,” **Modern Drama**, Ed. Walter Levy, New Jersey: Prentice, s. 909-915, 1999.

Brinkmann, Reinholt, “Schoenberg The Contemporary: A View From Behind”, **Constructive Dissonance**, s. 196–219, 1997.

Britten, Benjamin, **The Operas of Benjamin Britten**, London: H. Hamilton, 1979.

Bronzwaer, W., “Igor Stravinsky and T.S. Eliot: A comparison of their Modernist poetics” **Comparison Criticism: A Notebook**, s. 169-191, 1982.

Brown, Jennifer Lea, “Debussy and Symbolism”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Stanford University, 1992.

Busoni, Ferruccio, **Wessen und Einheit der Musik**, Ed. Joachim Herrmann, Berlin: Hesse, 1956.

Cage, John, **Composed in America**, Ed. Marjorie Perloff, Charles Junkerman, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Carlos, Laurie, "Introduction", **Performance/Live Art Since The 60s**, Singapore: Thames and Hudson, s. 9–36, 1998.

Chadwick, Whitney, **Women, Art and Society**, Singapore: Thames and Hudson, 1994.

Chew, Geoffrey, "Reinterpreting Janacek and Kamila", **Janacek**, s. 99-144, 2003.

"Martinu's Three Wishes and Their Fullfilment", **French Cultural Studies 11**, s. 367–76, 2000.

Clement, Catherine, **Opera or The Undoing of Women**, Çev. Betsy Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Clements, Andrew, "Duke Bluebeard's Castle/Erwartung", **The Guardian**, London, 29 May 2006.

**Wozzeck**, Ed. Stanley Sadie, London: MacMillan, s. 1176–80, 1992.

**Colloquium Bohuslav Martinu, His Pupils, Friends and Contemporaries**, Ed. Petr Macek, Brno: Masarykova Universita, 1993.

Connor, Steven, **Postmodernist Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

**Contemporary Music and Religion**, Harwood Academic Publishers, 1995.

**The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Cope, David, **New Directions in Music**, Illinois: Waveland Press, Inc., 2001.

**Techniques of The Contemporary Composer**, New York: Schirmer Books, 1997.

Crawford, John C. (John Charlton), **Expressionism in Twentieth-Century Music**, Ed. John C. Crawford, Dorothy L. Crawford, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Davidson, Gladys, **Modern Opera Stories**, London: W. Laurie, 1956.

Dizikes, John, **Opera in America: A Cultural History**, New Haven: Yale University Press, 1993.

Donington, Robert, **Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging**, New Haven: Yale University Press, 1990.

Downes, Stephen, "Themes of Duality and Transformation in Szymanowski's *King Roger*", **Music Analyses 14/2-3**, s. 257-91, 1991.

Drinker, Sophie, **Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music**, New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1995.

Dündar, Emre, "Türk Besteciliğinde Modernizm", Yayınlanmamış Makale, 2004.

"*Pelleas ve Melisande*: Debussy'deki Wagner", Yayınlanmamış Makale, 2004.

"İzlenimcilik ve Dışavurumculuk Kavramlarının, Müzik Sanatındaki İçerik Karşılıkları", Yayınlanmamış Makale, 2004.

Eagleton, Terry, "Capitalism, Modernism and Postmodernism", **Against The Grain**, Verso 1986.

**En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera**, Ed. Corinne E. Blackmer, Patricia Juliana Smith, New York: Columbia University Press, 1995.

Evans, Peter, **The Music of Benjamin Britten**, London: Dent, 1989.

Ewen, David, **Encyclopedia of the Opera**, New York: Hill and Wang, 1955.

Faulkner, Peter, **Modernism, The Critical Idiom**, London: Methuen, 1977.

Faure, Gabriel, **Opinions Musicales**, Paris: Editions Rieder, 1930.

Faure-Fremiet, Philippe, “Le Genese de Penelope”, **Revue Musicale**, s. 17, 1945.

Fay, Laurel, “From Lady Macbeth to Caterina: Shostakovich’s Versions and Revisions”, **Shostakovich Studies**, s. 160–88, 1995.

Fetterman, William, **John Cage's Theatre Pieces**, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Fiechtner, Helmut, “Die Bühnenwerke von Kurt Weill”, **Österreichische Musikzeitschrift**, 213–17, 1961.

Flaherty, Gloria, **Opera in The Development of German Critical Thought**, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Friedman, Susan Stanford, “Definitional Excursions: The Meanings of Modern/ Modernity/ Modernism”, **Modernism/Modernity**, s. 493–513, 2001, <http://muse.jhu.edu/journals/modernism-modernity/v008/8.3friedman.html>, Mart 2006.

Frolova-Walker, Marina, “Russian Opera: Between Modernism and Romanticism”, **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Fulcher, Jane F, **The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized**, New York: Cambridge University Press, 1987.

Gamache, Lawrence B., “Toward a Definition of Modernism”, **The Modernists**, Ed. Lawrence B. Gamache and Ian S. MacNiven, New Jersey: Associated UP, s. 32-45, 1987.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, **55 Opera**, İstanbul: Maarif Basımevi, 1957.

Giles, Steve, “Avant-garde, Modernism, Modernity: A Theoretical Overview”, **Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory**, London: Routledge, s. 171-186, 1993.

Gill, John, **Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth Century Music**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Goldberg, RoseLee, **Performance Art: From Futurism to the Present**, New York: Thames and Hudson, 1988.

**Performance: Live Art Since 1960**, New York: Harry N. Abrams Publishers, 1998.

Goldstein, Bluma, “Schoenberg’s Muses und Aron”, **Political and Religious Ideas**, s. 159–92, 2000.

Griffiths, Paul, “The Twentieth-Century: 1945 to The Present Day”, **The Oxford Illustrated History of Opera**, Oxford: Oxford University Press, 1994.

“The Twentieth-Century: To 1945”, **The Oxford Illustrated History of Opera**, Oxford: Oxford University Press, 1994.

**György Ligeti**, 2. bs. London: Robson Books, 1997.

**Igor Strawinsky: The Rake's Progress**, New York: Cambridge University Press, 1982.

**Modern Music: A Concise History**, New York: Thames and Hudson, 1996.

**Grove’s Dictionary of Music and Musicians**, Ed. Blom, Eric, 5. bs., London:

Guess, Raymond, “Adorno ve Berg”, **Sanat Dünyamız**, S. 36, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003.

Habermas, Jürgen, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ**, Ed. Nemci Zekâ, İstanbul: K1Y1 Yayınları, s. 31–44, 1990.



Hamilton, Mary, **A-Z of Opera**, New York: Facts on File, 1990.

Heldt, Guido, "Austria and Germany, 1918–1960", **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hinton, Stephen, "Die Dreigroschenoper", **The New Grove Dictionary of Opera**, C. I, Ed. Stanley Sadie, London: MacMillan, s. 1243–46, 1992.

Howard, John Tasker, **Modern Music**, Ed. John Tasker Howard, James Lyons, 2. bs. New York: Thomas Y. Crowell, 1957.

Hurd, Michael, "Rutland Boughton, 1878–1960", **Musical Times** 119, s. 31–3, 1978.  
 "The Glastonbury Festivals", **Musical Times** 125, s. 435–7, 1984.

İlyasoğlu, Evin, **Çağdaş Türk Bestecileri**, İstanbul: Tan Yayıncılık, 1998.

Jacobs, Arthur, **The Wordsworth Book of Opera**, London: Wordsworth Reference, 1996

**Janacek Studies**, Ed. Paul Wingfield, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Jarman, Douglas, **Alban Berg: Lulu**, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

**Alban Berg, Wozzeck**, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

"Secret Programs", **Companion to Berg**, s. 167–79, 1997

Kant, Immanuel "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt", **Seçilmiş Yazılar**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Kaplan, E. Ann, **Rocking Around The Clock: Music TV, Postmodernism and Popular Culture**, London: Routledge, 1987.

Karolyi, Otto, **Introducing Modern Music**, New York: Penguin, 1995.

**Modern American Music; From Charles Ives to The Minimalists**, New York: Penguin, 1998.

Kemp, Ian, **Tippett: The Composer and His Music**, London: Eulenberg, 1984.

Kerman, Joseph, **Opera as Drama**, London: Faber and Faber, 1989.

Kirk, Elise K., "American Opera: Innovation and Tradition", **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

**American Opera**, Urbana: University of Illinois Press, 2001.

Kirkpatrick, John, **The New Grove Twentieth-Century American Masters: Ives, Thomson, Sessions, Cowell, Gershwin, Copland, Carter, Barber, Cage, Bernstein**, New York: W.W. Norton & Company, 1988.

Kolodin, Irving, **The Story of The Metropolitan Opera 1883-1950: A Candid History**, New York: Alfred A. Knopf, 1953.

Kosal, Vedat, **Osmanlı'da Klasik Batı Müziği**, İstanbul: Eko Basık Yayıncılık, 2001.

Kostka, Stefan M., **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

Kowalke, Kim H., "Kurt Weill, Modernism, and Popular Culture: Öffentlichkeit als Stil", **Modernism/Modernity**, s. 27-69, 1995, <http://muse.jhu.edu/journals/modernism-modernity/v002/2.1kowalke.html>, Nisan 2006.

**Kurt Weill: Three Penny Opera**, Ed. Stephen Hinton, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Landy, Leigh, **What's The Matter With Today's Experimental Music?**, Philadelphia: Harwood Academic Publishers, 1991.

- Lash, Scott, "Postmodernity and Desire", **Theory and Society**, London: Sage Publications, 1985.
- Leach, Robert, **Vsevolod Meyerhold**, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lester, Joel, **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**, New York: W.W. Norton, 1989.
- Lindenberger, Herbert Samuel, **Opera in History: From Monteverdi to Cage**, California: Stanford University Press, 1998.
- "Anti-theatricality in Twentieth Century Opera", **Modern Drama**, s. 300-317, 2001.
- Lochhead, Judy, "Lulu's Feminine Performance", **Companion to Berg**, s. 227-44, 1997.
- Lukacs, Georg, **The Ideology of Modernism**, Çev. John and Necke Mander, 1956.
- Malcolm, Noel, **Georges Enescu, His Life and Music**, London: Toccata Press, 1990.
- Mark, Christopher, "Opera in England: Taking the Plung", **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Mathey, Francois, **The Impressionists**, Çev. Jean Steinberg, New York: Praeger, 1961.
- McClary, Susan, **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**, London: University of Minnesota Press, 1991.
- Mellers, Wilfrid, "Tippett at The Millenium: A Person Memoir", **Clark, Tippett Studies**, s. 186-99, 1984.
- Mitchell, Donald, **The Language of Modern Music**, London: Faber and Faber, 1993.

Monelle, Raymond, **Linguistics and Semiotics in Music**, Philadelphia: Harwood Academic, 1992.

Morgan, Robert P., **Anthology of Twentieth-Century Music [Score]**, New York: Norton, 1992.

**Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America**, New York: Norton, 1991.

**Twentieth Century Music**, New York: Norton & Compony Inc., 1991.

Morris, Mark, "A Brief Introduction to the 20th Century History of Music in Austria", **Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers**, Pimlico, 1999,  
<http://www.humanities.ualberta.ca/morris/402/Austria2.htm>, Ocak 2006.

**Engl 402: Opera and Modernism**, 2003,

<http://www.humanities.ualberta.ca/morris/402/>, Şubat 2006.

Morrison, Simon, **Russian Opera and The Sembolist Movement**, Los Angeles: University of California Press, 2002.

Murray, David, "Salome", **The New Grove Dictionary of Opera**, C. IV, Ed. Stanley Neef, Sigrid and Hermann, **Deutsche Oper im 20 Jahrhundert DDR 1949–1989**, Berlin: P. Lang, 1992.

**Opera and the Enlightenment**, Ed. Thomas Bauman, Marita Petzoldt McClymonds, New York: Cambridge University Press, 1995.

Orenstein, Arbie, **Ravel: Man and Musician**, New York: Columbia University Pres, 1975.

Orrey, Leslie, **Opera, A Concise History**, New York: Thames and Hudson, 1987.

Özbek, Meral, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, 1991.

Özen, Zeynep, "Sinema ve Modernizm", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Özeti, 2004.

Payne, Antoni, “Dramatic Use of Tonality in Peter Grimes”, **Tempo**, s. 66–7, 22–6, 1963.

Peltz, Mary Ellis, **The Metropolitan Opera Guide: The Standard Repertory of The Metropolitan Opera Association**, 1939.

Perle, George, **The Operas of Alban Berg**, Berkeley: University of California Press, 1985.

**Phaidon Book of the Opera**, Çev. Catharine Atthill, Oxford: Phaidon, 1978.

Plaut, Eric A., **Grand Opera**, Chicago: Ivan R. Dee, 1993.

Pleasants, Henry, **The Agony of Modern Music**, New York: Simon and Schuster, 1955.

**Postmodern Music/Postmodern Thought**, Ed. Judy Lochhead, Joseph Auner, New York: Routledge, 2002.

**Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ**, Ed. Nemci Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

Puchner, Martin, “Modernism and Anti-theatricality: An Afterward”, **Modern Drama**, s. 355–361, 2001.

Puffett, Derick, “Berg and German Opera”, **The Berg Companion**, s. 197–219, 1989.

Rey, Cemal Reşid, “İstanbul Operası’nın Geleceği”, **Orkestra Dergisi**, S. 126, s. 2–4, 1984.

Rich, Ellen, **An American Voice: Houston Grand Opera Celebrates Twenty Five World Premieres**, Houston: Houston Grand Opera, 2000.

**Robert Ashley**, <http://www.lovely.com/bios/ashley.html>, Kasım 2005.

Rosen, Charles, **Arnold Schoenberg**, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Rosenthal, Harold, John Warrack, **The Concise Oxford Dictionary of Opera**, 2. bs., London: Oxford University Press, 1979.

Röthel, H.K., **Kandinsky: The Road to Abstraction**, London: Marlborough, 1961.

**Blaue Reiter**, Sergi Kataloğu, Edinburgh, 1960.

Rupprecht, Philipe, **Britten's Musical Language**, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Sadie, Stanley, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Sarup, Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara: Ark Yayınları, 1997.

Schmitz, Eugen, "Oper im Aufbau", **Zeitschrift für Musik** 106, 380–82, 1939.

Schoenberg, Arnold, **Breslau Lecture on Die Glückliche Hand, Schoenberg/Kandinsky Letters**, Vienna: Universal, 1911.

Schöpflin, György, **Dilemmas of Identity**, London: Hurst, 2004.

Schreiber, Ulrich, "Opernführer für Fortgeschrittene", **Die Geschichte des Musiktheaters**, C. III, Kassel.

Schwarz, K. Robert, **Minimalists**, London: Phaidon, 1996.

Schwinger, Wolfgang, **Penderecki, His Life and Work**, Çev. William Mann, Mainz: Schott, 1981.

**Settling The Score**, Ed. Michael Oliver, London: Faber and Faber, 1999.

Sevengil, Ahmet Refik, **Opera San'atı ile İlk Temaslarımız**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

Simeone, Nigel, "France and The Mediterranean", **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Smith, Geoff, **New Voices: American Composers Talk About Their Music**, Portland: Amadeus Press, 1995.

Soykan, Ömer Naci, Ferda Keskin, Besim F. Dellaloğlu, "Adorno ve Yapıtı", [Cogito](#), S. 36, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003.

Sternfeld, Frederick William, **The Birth of Opera**, New York: Clarendon Press, 1995.

Stolba, K Marie, **The Development of Western Music: A History**, 2. bs., Wisconsin: Brown and Benchmark, 1994.

Street, Ellen, "Expression and Construction: The Stage Works of Schoenberg and Berg", **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Sutcliffe, Tom, **Believing in Opera**, London: Faber and Faber, 1996.

Şaylan, G., **Postmodernizm**, Ankara: İmge Yayınevi, 2002.

Taruskin, Richard, "Molchanov's 'The Dawns Are Quiet Here'", **Musical Quarterly** 62/1, s. 190–98, 1976.

**The Book of Modern Composers**, New York: Alfred Aknoff, 1943.

**The Cambridge Companion to Berg**, New York: Cambridge University Press, 1997.

**The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera**, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

**The Concise Oxford Dictionary of Music**, 3. bs., Ed. Michael Kennedy, Oxford: Oxford University Press, 1980.

**The Great Opera Stars in Historic Photographs**, Ed. James Camner, New York: Dover Publications, 1978.

**The Messiaen Companion**, Ed. Peter Hill, Portland: Amadeus Press, 1995.

**The Metropolitan Opera Encyclopedia: A Comprehensive Guide to The World of Opera**, Ed. David Hamilton, New York: Thames and Hudson, 1987.

**The New Grove Book of Operas**, Ed. Stanley Sadie, 1. bs., New York: St. Martin's Press, 1996.

**The New Grove Dictionary of Opera**, Ed. Stanley Sadie, New York: Grove's Dictionaries of Music, 1994.

**The Oxford Illustrated History of Opera**, Ed. Roger Parker, Oxford: Oxford University Press, 1994.

**Thema Larousse Tematik Ansiklopedi**, İstanbul: Milliyet, C.V, 1994.

Tippett, Michael, **Moving into Aquarius**, St. Albans: Paladin, 1974.

Trammell Skaggs, Carmen, "Modernity's Revision of the Dancing Daughter: The Salome Narrative of Wilde and Strauss", **College Literature**, s. 124–139, 2002.

Tyrell, John, **Czech Opera**, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

**Janacek's Operas: A Documentary Account**, London: Faber and Faber, 1992.

Wallace, Philip Hope, **A Picture History of Opera**, London: E. Hulton and Company



Limited, 1959.

Walsh, Stephen, **Stravinsky, Oedipus Rex**, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Walter, Michael, **Hitler in der Oper, Deutsches Musikleben 1919–1945**, Stuttgart: Metzler, 2000.

Waugh, Alexander, **Opera: A New Way of Listening**, London: De Agostini Editions, 1996.

Webern, Anton, **The Path to The New Music**, London: Universal, 1963.

Weisberg, Arthur, **Performing Twentieth-Century Music**, New Haven: Yale University Press, 1993.

White, Eric Walter, **Stravinsky: The Composer and His Works**, London: Faber and Faber, 1979.

Whittall, Arnold, **The Music of Brittan and Tippett: Studies in Themes and Techniques**, 2. bs., Cambridge: Cambridge University Pres, 1990.

Williams, Ralph and Holst, **Heirs and Rebels: Letters Written to Each Other and Occasional Writings on Music**, Ed. Ursula Vaughan Williams and Imogen Holst, London: Oxford University Press, 1959.

Wolff, Larry, **Inventing Eastern Europe**, Stanford: Stanford University Press, 1994.

**Women Artists in The 20th and 21st Century**, Ed. Uta Grosenick, Italy: Taschen, 2001.

Worringer, Wilhelm, **Abstraction and Emphaty**, New York: International Universities Press, 1953.

## EKLER

### EK. 1 20. YÜZYIL OPERALARI VE İLK TEMSİLLERİ <sup>‘\*’</sup>

---

<sup>‘\*’</sup> 20. yüzyıl operaları ve ilk temsillerinin gösterildiği bu kısmın alıntılındığı kaynak için: Bkz. Cook, 2005.

## EK 1. 20. YÜZYIL OPERALARI VE İLK TEMSİLLERİ

## 1900

14 Jan., Rome	Puccini: <i>Tosca</i>
22 Jan., Vienna	Zemlinsky: <i>Es war einmal</i>
2 Feb., Paris 22	Charpentier: <i>Louise</i>
Feb., Venice 27	Wolf-Ferrari: <i>Cenerentola</i>
Aug., Beziers 24	Faure: <i>Promethee</i>
Oct, Barcelona	Vives: <i>Euda d'Uriach</i>
3 Nov., Moscow	Rimsky-Korsakov: <i>The Tale of Tsar Saltan</i>
10 Nov., Milan	
14 Nov.,	Leoncavallo: <i>Zazâ</i>
Bucharest	Caudella: <i>Petru Rares</i>

## 1901

15 Feb., Paris	Leroux: <i>Astarte</i>
31 March,	Dvorak: <i>Rusalka</i>
Prague 29	Bruneau: <i>L'Ouragon</i>
April, Paris 29	Paderewski: <i>Manru</i>
May, Dresden	Pfitzner: <i>Die Rose vom Liebesgarten</i>
9 Nov.,	Massenet: <i>Griselidis</i>
Elberfeld	
20 Nov., Paris	Strauss: <i>Feuersnot</i>
21 Nov.,	
Dresden	

## 1902

15 Feb., Leipzig 18	Weingartner: <i>Orestes</i>
Feb., Paris 2 April,	Massenet: <i>Le Jongleur de Notre-Dame</i>
London 30 April, Paris	German: <i>Merrie England</i>
6 Nov., Milan 28	Debussy: <i>Pelleas et Melisande</i>
Nov., Copenhagen 9	Cilea: <i>Adriana Lecouvreur</i>
Dec, St Petersburg 25	Nielsen: <i>Saul og David</i>
Dec, Moscovv	Nâpravnik: <i>Francesca da Rimini</i>
	Rimsky-Korsakov: <i>Kaschey The immortal</i>

## 1903

7 Jan., Brussels	D'Indy: <i>VEtranger</i>
9 Feb., Nice	Massenet: <i>Marie-Magdeleine</i>
1 Oct., Dresden	Blech: <i>Alpenkönig und Menschenfreund</i>
10 Oct., Antwerp	Gilson: <i>Prinses Zonnenschijn</i>
15 Nov., Prague	D'Albert: <i>Tiefland</i>
27 Nov., Munich	Wolf-Ferrari: <i>Le donne curiose</i>
30 Nov., Brussels	Chausson: <i>Le Roi Arthus</i>
3 Dec, Barcelona	Manen: <i>Acte</i>
19 Dec, Milan	Giordano: <i>Siberia</i>
23 Dec, Paris	Leroux: <i>La Reine Fiammette</i>

## 1904

21 Jan., Brno	Janâcek: <i>Jenûfa</i> S. Wagner:
29 Jan., Hamburg	<i>Der Kobold</i> Puccini: <i>Madama</i>
17 Feb., Milan	<i>Butterfly</i> Saint-Saens: <i>Kelene</i>
18 Feb., Monte Carlo	Dvorak: <i>Armida</i> Delius:
25 March, Prague	<i>Koanga</i>
30 March, Elberfeld	Rimsky-Korsakov: <i>Pan Voyevoda</i>
16 Oct., St Petersburg	Alfano: <i>Risurrezione</i>
30 Nov., Turin	

## 1905

14 Feb., Monte Carlo	Massenet: <i>Cherubin</i>
3 March, Paris	Bruneau: <i>VENfant Roi</i>

16 March, Monte Carlo	Mascagni: <i>Arnica</i>
14 April, Berlin	Humperdinck: <i>Die Heirat wider Willen</i>
16 April, Prague	Foerster: <i>Jessika</i>
5 Dec, Bologna	Gnecchi: <i>Cassandra</i>
9 Dec, Dresden	Strauss: <i>Salome</i>
26 Dec, Paris	Widor: <i>Les Pecheurs de Saint-Jean</i>
30 Dec, Vienna	Lehar: <i>Die lustige Witwe</i>

## 1906

24 Jan., Moscow	Rakhmaninov: <i>The Miserly Knight</i> and <i>Francesca da Rimini</i> Converse: <i>The Pipe</i> <i>of Desire</i> Wolf-Ferrari: <i>I Quattro</i>
31 Jan., Boston	<i>Rusteghi</i> C. Erlanger: <i>Aphrodite</i>
19 March, Munich	Massenet: <i>Ariane</i> Smyth: <i>The Wreckers</i>
27 March, Paris	Nielsen: <i>Maskerade</i>
31 Oct., Paris	
11 Nov., Leipzig	
11 Nov., Copenhagen	

## 1907

2 Feb., Paris	Bruneau: <i>Na'is Micoulin</i>
5 Feb., Amsterdam	Monleone: <i>Cavalleria rusticana</i>
7 Feb., Monte Carlo	Massenet: <i>Therese</i>
20 Feb., St Petersburg	Rimsky-Korsakov: <i>The Legend of the Invisil</i> <i>City of Kitezsh</i>
21 Feb., Berlin 10	Delius: <i>A Village Romeo and Juliet</i>
May, Paris	Dukas: <i>Ariane et Barbe-bleue</i>
5 June, Paris	Messenger: <i>Fortunio</i>
2 Nov., Vienna	Fall: <i>Die Dollarprinzessin</i>
6 Nov., Paris	Leroux: <i>Le Chemineau</i>

## 1908

2 Jan., Vienna 18	Goldmark: <i>Bin Wintermadrchen</i>
June, Viipuri 30	Merikanto: <i>Pohjan Neito</i>
Oct., Lyon 4 Nov.,	Mariotte: <i>Salome</i>
Hamburg 14 Nov.,	Blech: <i>Versiegelt</i>
Vienna	O. Straus: <i>Der tapfere Soldat</i>

1909

10 Jan., Paris 25	H. Fevrier: <i>Monna Vanna</i> Strauss:
Jan., Dresden 9 Feb.,	<i>Elektra</i> Nouges: <i>Quo Vadis</i> Braunfels:
Nice 25 March,	<i>Prinzessin Brambilla</i> Rimsky-Korsakov:
Stuttgart	<i>The Golden Cockerel</i> Wolf-Ferrari: <i>J7</i>
7 Oct., Moscow 4	<i>segreto di Susanna</i> Severac: <i>Le Coeur du</i>
Dec, Munich	<i>moulin</i>
8 Dec, Paris	

1910

23 Jan., Karlsruhe 19	S. Wagner: <i>Banadietrich</i>
Feb., Monte Carlo 12	Massenet: <i>Don Quichotte</i>
April, Vienna 17	Bittner: <i>Der Musikant</i>
Nov., Helsinki 30	Merikanto: <i>Elinan Surma</i>
Nov., Paris 2 Dec,	Bloch: <i>Macbeth</i>
Vienna 10 Dec, New	Zemlinsky: <i>Kleider machen Leute</i>
York 28 Dec, New	Puccini: <i>Lafanciulla del West</i>
York	Humperdinck: <i>Konigskinder</i>

1911

26 Jan., Dresden 3	Strauss: <i>Der Rosenkavalier</i>
March, Boston 19	Converse: <i>The Sacrifice</i>
May, Paris 2 June,	Ravel: <i>L'Heure espagnole</i>
Buenos Aires	Mascagni: <i>Isabeau</i>
14 Oct., Milan 9	Zandonai: <i>Conchita</i>
Nov., Vienna 23	Bittner: <i>Der Bergsee</i>
Nov., Vienna	Kienzl: <i>Der Kuhreigen</i>
15 Dec, Paris 23	Magnard: <i>Berenice</i> Wolf-
Dec, Berlin	Ferrari: <i>I gioielli della</i>
	<i>Madonna</i>

1912

18 Jan., Frankfurt	Waltershausen: <i>Oberst Chabert</i>
1 Feb., Nancy 7	Ropartz: <i>Le Pays Lazzari: La</i>
Feb., Paris	<i>Lepreuse</i>

17 Feb., Monte Carlo	Massenet: <i>Roma</i>
14 March, New York	Parker: <i>Mona</i>
13 April, Hamburg	Busoni: <i>Die Brautwahl</i>
15 June, London	Holbrooke: <i>The Children on Don</i>
18 Aug., Frankfurt	Schreker: <i>Der ferne Klang</i>
16 Sept., London	Leoncavallo: <i>Zingari</i>
25 Oct., Stuttgart	Strauss: <i>Ariadne auf Naxos</i> (first version)

## 1913

22 Jan., Dresden 4	Dohnanyi: <i>Tante Simona</i>
March, Monte Carlo 15	Faure: <i>Penelope</i>
March, Vienna 1 April,	Schreker: <i>Das Spielwerk und die Prinzessin</i>
Nice 10 April, Milan	Falla: <i>La vida breve</i>
4 June, Paris	Montemezzi: <i>Vamore di tre Re</i>
5 June, Paris	Charpentier: <i>Julien ou La Vie du Poete</i>
	Mussorgsky: <i>Khovanschina</i> (rev. Stravinsky and Ravel)
4 Dec, Dresden 15	Wolf-Ferrari: <i>Vamore medico</i>
Dec, Milan	Mascagni: <i>Parisina</i>

## 1914

10 Feb., Milan	Smareglia: <i>Vabisso Zandonai:</i>
19 Feb., Turin	<i>Francesca da Rimini</i> Schmidt: <i>Notre</i>
1 April, Vienna 19	<i>Dame</i> Sinding: <i>Der heilige Berg</i>
April, Dessau 15 May,	Rabaud: <i>Mdrouf, Savetier du Caire</i>
Paris 17 May,	Weingartner: <i>Kain und Abel</i>
Darmstadt 26 May,	Stravinsky: <i>Le Rossignol</i> Graener:
Paris	<i>Don Juans letztes Abenteuer</i>
11 June, Leipzig	Holbrooke: <i>Dylan, Son of the Wave</i>
4 July, London	Boughton: <i>The Immortal Hour</i>
26 Aug., Glastonbury	

## 1915

20 March, Milan	Pizzetti: <i>Fedra</i>
3 April, Rome	Romani: <i>Fedra</i>

1 July, Los Angeles	Parker: <i>Fairyland</i>
26 Sept., Stuttgart	Schillings: <i>Mona Lisa</i>
10 Oct., Prague	Novak: <i>The Imp of Zvikov</i>
1916	
14 Jan., London	Stanford: <i>The Critic or An Opera Rehearsed</i>
28 Jan., London 28	Smyth: <i>The Boatswain's Mate</i>
Jan., New York 23	Granados: <i>Goyescass</i>
Feb., Darmstadt 5	Weingartner: <i>Dame Kobold</i>
March, Dresden 11	D'Albert: <i>Die toten Augen</i>
March, Athens 28	Kalomiris: <i>The Master Builder</i>
March, Munich	Korngold: <i>Violanta and Der Ring des Polykrates</i>
4 Oct., Vienna	Strauss: <i>Ariadne aufNaxos</i> (revised version)
15 Oct., Darmstadt	Bittner: <i>Das hollisch Gold</i>
18 Nov., Prague	Novak: <i>Karlstejn</i>
5 Dec, London	Hoist: <i>Sdvitri</i>
6 Dec, Vienna	Kienzl: <i>Das Testament</i>
25 Dec, Paris	Bruneau: <i>Les Quatre journees</i>
1917	
20 Jan., Vienna 30 Jan.,	Oberleithner: <i>Der eiserne Heiland</i>
Stuttgart 8 March, New	Zemlinsky: <i>Eine florentinische Tragodie</i>
York 27 March, Monte	De Koven: <i>The Canterbury Pilgrims</i>
Carlo 30 April, Rome	Puccini: <i>La rondine</i> Mascagni: <i>Lodoletta</i>
11 May, Zurich	Busoni: <i>Turandot and Arlecchino</i>
12 June, Munich 8	Pfitzner: <i>Palestrina</i> Kalomiris: <i>The</i>
Dec, Athens 11	<i>Mother's Ring</i> Pfitzner: <i>Das Christelflein</i>
Dec, Dresden	
1918	
25 April, Frankfurt	Schreker: <i>Die Gezeichneten</i>
24 May, Budapest	Bartok: <i>Bluebeard's Castle</i>
28 Sept., Lausanne	Stravinsky: <i>L'Histoire du Soldat</i>



5 Nov., Karlsruhe  
 11 Dec, Berne 14  
 Dec, New York

S. Wagner: *Schwarzwanenreich* Wehrli:  
*Das heisse Eisen* Puccini: *Il tabarro*, *Suor  
 Angelica* and *Gianni Schicchi* ('II Trittico')

### 1919

7 April, Birmingham  
 16 April, Zurich 10  
 Oct., Vienna 21 Oct.,  
 Frankfurt

Messenger: *Monsieur Beaucaire*  
 Schoeck: *Don Ranudo* Strauss:  
*Die Frau ohne Schatten* Delius:  
*Fennimore and Gerda*

### 1920

2 Jan., New York 21  
 Jan., Frankfurt  
 29 Jan., Darmstadt  
 30 Jan., Helsinki 23  
 April, Prague

13 May, Vienna

29 May, Riga  
 1 July, Frankfurt

**10 July**, Paris  
 4 Sept., Lugo di  
 Romagna

1 Dec, Paris  
 4 Dec, Cologne and  
 Hamburg  
 4 Dec, Munich  
 9 Dec, London

De Koven: *Rip van Winkle* Schreker:  
*Der Schatzgrdber* Reznicek: *Ritter  
 Blaubart* Merikanto: *Regina von  
 Emmeritz* Janacek: *The Excursions  
 of Mr Broucek*

Weingartner: *Die Dorfschule  
 and Meister Andrea* Kalnins:  
*Banuta*

R. Stephan: *Die ersten Menschen*  
 Malipiero: *Sette canzoni* Pratella:  
*Vaviatore Dro*

Bruneau: *he Roi Candaule*  
 Korngold: *Die tote Stadt* (simultaneous  
 premieres)  
 Braunfels: *Die Vogel*  
 Somerville: *David Garrick*

### 1921

16 Feb., Kaunas  
 14 March, Paris  
 15 May, Hanover

Petrauskas: *Birute*  
 Dupont: *Antar*  
 Wellesz: *Die Prinzessin Girnara*

4 June, Stuttgart	Hindemith: <i>Mo'rder, Hoffnung der Frauen</i> and <i>Das Nusch-Nuschi</i> Honegger: <i>Le Roi David</i>
11 June, Mezieres	Janacek: <i>Kdt'a Kabanovd</i> Alfano: <i>La leggenda</i>
23 Nov., Brno 10	<i>di Sakuntala</i> Prokofiev: <i>The Love for Three</i>
Dec, Bologna 30	<i>Oranges</i>
Dec, Chicago	

1922

14 Feb., Rome	Zandonai: <i>Giulietta e Romeo</i> Hindemith:
26 March, Frankfurt	<i>Sancta Susanna</i> Schoeck: <i>Venus</i>
10 May, Zurich	Szymanowski: <i>Hagith</i> Stravinsky: <i>Renard</i>
13 May, Warsaw	Zemlinsky: <i>Der Zwerg</i> Stravinsky: <i>Mavra</i>
18 May, Paris	(stage premiere) Vaughan Williams: <i>The</i>
28 May, Cologne	<i>Shepherds of the Delectable Mountains</i>
3 June, Paris	Pizzetti: <i>Debora e Jaele</i> Schmidt:
11 June, London	<i>Fredigundis Cras: Polypheme</i>

16 Dec, Milan  
19 Dec, Berlin  
29 Dec, Paris

1923

23 March, Seville	Falla: <i>El retahlo de Maese Pedro</i> (concert performance)
26 April, Milan	Respighi: <i>Belfagor</i>
29 April, Dusseldorf	Gal: <i>Die heilige Ente</i>
13 May, Prague	Novak: <i>Lucerna</i>
14 May, London 1	Hoist: <i>The Perfect Fool</i>
June, Paris	Roussel: <i>Padmdvati</i>
4 June, Birmingham	Smyth: <i>Fete galante</i>
25 June, Paris	Falla: <i>El retahlo de Maese Pedro</i> (private stage premiere)
27 Oct., Berlin	Reznicsek: <i>Holofernes</i>
10 Nov., Budapest	Hubay: <i>Anna Karenina</i>
15 Nov., Prague	Foerster: <i>The Heart</i>
8 Dec, Paris	Milhaud: <i>La Brebis egaree</i>

## 1924

19 March, Paris	Tournemire: <i>Les Dieux sont morts</i>
20 March, Mannheim	Wellesz: <i>Alkestis</i>
27 March, Cologne	Schreker: <i>Irrelohe</i>
24 April, Paris	Berners: <i>Le Carosse du Saint-Sacrement</i>
1 May, Milan	Boito: <i>Nerone</i>
6 June, Prague	Schoenberg: <i>Erwartung</i>
9 June, Frankfurt	Kfenek: <i>Der Sprung iiber den Schatten</i>
4 July, London	Vaughan Williams: <i>Hugh the Drover</i>
21 Aug., Glastonbury	Boughton: <i>The Queen of Cornwall</i>
27 Sept., Birmingham	Bantock: <i>The Seal Woman</i>
14 Oct., Vienna	Schoenberg: <i>Die gluckliche Hand</i>
21 Oct., Berlin	Kfenek: <i>Zwingburg</i>
25 Oct., Helsinki	Madetoja: <i>Pohjalaisia</i>
4 Nov., Dresden	Strauss: <i>Intermezzo</i>
6 Nov., Brno	Janacek: <i>The Cunning Little Vixen</i>

## 1925

23 Jan., Stockholm	Atterberg: <i>Bdckahdsten Wolf-</i>
19 Feb., Venice	Ferrari: <i>Gli amanti sposi</i>
7 March, Milan	Zandonai: <i>I cavalieri di Ekebu</i>
21 March, Monte Carlo	Ravel: <i>V'Enfant et les sortileges</i>
3 April, Manchester	Hoist: <i>At the Boar's Head</i>
21 May, Dresden	Busoni: <i>Doktor Faust</i> Roussel:
I June, Paris	<i>La Naissance de la lyre</i>
30 Oct., Diisseldorf	Malipiero: <i>L'Orfeide</i> Janacek:
II Nov., Brno	<i>Sarka</i> Berg: <i>Wozzeck</i>
14 Dec, Berlin	

## 1926

13 Feb., Monte Carlo	Honegger: <i>Judith</i> Weill:
27 March, Dresden 22	<i>Der Protagonist</i> Gurlitt:
April, Bremen 25	<i>Wozzeck</i> Puccini:
April, Milan 4 May,	<i>Turandot</i>
Venice 7 May,	Castelnuovo-Tedesco: <i>La Mandragola</i>
Brussels 19 June,	Milhaud: <i>Les Malheurs d'Orphee</i>
Warsaw	Szymanowski: <i>King Roger</i>

24 March, Antwerp	Lilien: <i>Beatrix</i>
31 March, Prague	Malipiero: <i>Filomela e Vinfatuato</i>
20 April, Wiesbaden	Milhaud: <i>VAbandon d'Ariane</i> and <i>La Delivrance de Thesee</i>
5 May, Brno	Martinu: <i>The Soldier and the Dancer</i>
6 May, Wiesbaden	Krenek: <i>Schwergewicht, Der Diktator</i> and <i>Das geheime Kdnigreich</i>
15 May, Bucharest	Dragoi: <i>Napasta</i>
16 May, Milan 6	Pizzetti: <i>Fra Gherardo</i>
June, Dresden 9	Strauss: <i>Die dgyptische Helena</i>
June, Lisbon	Coelho: <i>Belkiss</i>
28 July, Baden- Baden	Hindemith: <i>Lehrstück</i>
31 Aug., Berlin	Weill: <i>Die Dreigroschenoper</i>
8 Oct., Prague	Jeremias: <i>The Brothers Karamazov</i>
27 Oct., Barcelona	Toldra: <i>El Giravolt de Maig</i>
1 Dec, Leipzig	D'Albert: <i>Die schwarze Orchidee</i>
19 Dec, Copenhagen	Hoffding: <i>The Emperor's New Clothes</i>

## 1929

1 Feb., Huddersfield	Holbrooke: <i>Bronwen</i>
9 Feb., Budapest	Dohnanyi: <i>The Tenor</i>
21 March, London	Vaughan Williams: <i>Sir John in Love</i>
3 April, Paris 13	Canteloube: <i>Le Mas</i>
April, Duisburg 23	Brand: <i>Maschinist Hopkins</i>
April, Edinburgh	Tovey: <i>The Bride of Dionysus</i>
29 April, Brussels	Prokofiev: <i>The Gambler</i>
7 May, Ljubljana	Kogoj: <i>Black Masks</i>
8 June, Berlin 25	Hindemith: <i>Neues vom Tage</i>
June, London	Goossens: <i>Judith</i>
2 Sept., Berlin	Weill: <i>Happy End</i>
27 Nov., Brno	Kf icka: <i>Btly Pan</i>

## 1930

15 Jan., Paris	Ibert: <i>Le Roi d'Yvetot</i>
18 Jan., Leningrad	Shostakovich: <i>The Nose</i> Krenek: <i>Leben des Orest</i> Schoenberg: <i>Von heute aufmorgen</i> Weill: <i>Aufstieg und Fall der Stadt</i>
19 Jan., Leipzig	<i>Mahagonny</i>
1 Feb., Frankfurt	
9 March, Leipzig	

12 April, Brno 19	Janacek: <i>From the House of the Dead</i>
April, Naples 29	Alfano: <i>Vultimo Lord</i>
April, Rome 5	Pizzetti: <i>Lo straniero</i>
May, Berlin	Milhaud: <i>Christophe Colomb</i>
24 May, Gera	Zador: <i>X-mal Rembrandt</i>
25 May, Frankfurt	Antheil: <i>Transatlantic</i>
2 June, Paris	Delannoy: <i>Le Fou de la Dame</i>
	Rosenthal: <i>Rayons de Soieries</i>
8 June, Königsberg	Toch: <i>Des Facher</i>
21 June, Berlin	Hindemith: <i>Wir bauen eine Stadt</i>
23 June, Berlin Radio	Weill: <i>Der Jasager</i>
3 Oct., Dresden	Schoeck: <i>Vom Fischer un syner Fru</i>
11 Nov., Dresden	Reznicek: <i>Spiel oder Ernst?</i>
	Lothar: <i>Lord Spleen</i>
29 Nov., Brno 10	Gotovac: <i>Morana</i>
Dec, Berlin 10	Rathaus: <i>Fremde Erde</i>
Dec, Chicago	Forest: <i>Camille</i>
12 Dec, Paris	Honegger: <i>Les Aventures du Roi Pausole</i>
1931	
7 Jan., Paris	Bruneau: <i>Virginie</i>
26 Feb., Budapest	Hubay: <i>The Mask</i>
28 Feb., Munich	Weinberger: <i>Die geliebte Stimme</i>
4 March, Liege	Ysaye: <i>Pier le Houieiu</i>
5 March, Rome 17	Wolf-Ferrari: <i>La vedova scaltra</i>
May, Munich 20	Haba: <i>The Mother</i>
June, Vienna 23	Wellesz: <i>Die Bakchantinnen</i>
June, Paris	Honegger: <i>Amphion</i>
12 Nov., Berlin and Munich	Pfitzner: <i>Das Herz</i> (simultaneous premieres)
13 Nov., Schwerin	Graener: <i>Friedmann Bach</i>
19 Nov., New York	Gruenberg: <i>Jack and the Beanstalk</i>
1932	
5 Jan., Paris	Milhaud: <i>Maximilien</i>
27 Jan., Brno	Schulhoff: <i>Flames</i>
14 Feb., A4annheim	Goldschmidt: <i>Der gewaltige Hahnrei</i>

- |                         |                                                 |
|-------------------------|-------------------------------------------------|
| 10 March, Berlin        | Weill: <i>Die Burgschaft</i> Casella: <i>La</i> |
| 17 March, Rome 8        | <i>donna serpente</i> Heger: <i>Der</i>         |
| April, Munich 24        | <i>Bettler Namenlos</i> Kodaly: <i>The</i>      |
| April, Budapest 6       | <i>Spinning Room</i> Casella: <i>La</i>         |
| Sept., Venice 29        | <i>favola d'Orfeo</i> D'Albert: <i>Mister</i>   |
| Sept., Dresden 29       | <i>Wu</i> Schreker: <i>Der Schmied von</i>      |
| Oct., Berlin            | <i>Gent</i>                                     |
|                         |                                                 |
| 1933                    |                                                 |
| 7 Jan., New York        | Gruenberg: <i>Emperor Jones</i>                 |
| 16 Feb., Kaunas 18      | Karnavicius: <i>Grazina</i>                     |
| Feb., Leipzig,          | Weill: <i>Der Silhersee</i> (simultaneous       |
| Magdeburg, Erfurt       | premieres)                                      |
| 17 March, Vienna        | A. Tcherepnin: <i>Die Hochzeit der</i>          |
|                         | <i>Sobeide</i>                                  |
| 13 June, Amsterdam      | Pijper: <i>Halewijn</i>                         |
| 26 June, Paris          | Canteloube: <i>Vercingetorix</i>                |
| 1 July, Dresden         | Strauss: <i>Arabella</i>                        |
| 9 Sept., Riga           | Kalnins: <i>The Country's Awakening</i>         |
| 14 Oct., Zurich         | Zemlinsky: <i>Der Kreidekreis</i>               |
| 4 Nov., Stuttgart       | Klenau: <i>Michael Kohlhaas</i>                 |
|                         |                                                 |
| 1934                    |                                                 |
| 13 Jan., Braunschweig   | Malipiero: <i>La favola delfiglio cambiato</i>  |
| 22 Jan., Leningrad      | Shostakovich: <i>Lady Macbeth ofMtsensk</i>     |
| 23 Jan., Rome           | Respighi: <i>Lafiamma</i>                       |
| 27 Jan., Stockholm      | Atterberg: <i>Fanal</i>                         |
| 8 Feb., Hartford, Conn. | Thomson: <i>Four Saints in Three Acts</i> (New  |
|                         | York premiere 20 Feb.)                          |
| 10 Feb., New York       | Hanson: <i>Merry Mount</i>                      |
| 28 Feb., New York       | Antheil: <i>Helen Retires</i>                   |
| 13 March, Brno Radio    | Janacek: <i>Fate</i>                            |
| 30 April, Paris         | Stravinsky: <i>Persephone</i>                   |
|                         |                                                 |
| 1935                    |                                                 |
| 16 Jan., Milan          | Mascagni: <i>Nerone</i>                         |
| 17 Feb., Helsinki       | Madetoja: <i>Juha</i>                           |

20 Feb., Dresden	Wagner-Regeny: <i>Der Günstling</i>
23 Feb., Brno	Martinu: <i>Plays about Mary Hahn: he</i>
21 March, Paris	<i>Marchand de Venise</i> Egk: <i>Die</i>
22 May, Frankfurt	<i>Zauhergeige</i> Strauss: <i>Die schweigsame</i>
24 June, Dresden	<i>Frau Weill: A Kingdom for a Cow</i>
28 June, London	Gershwin: <i>Porgy and Bess</i> (New York
30 Sept., Boston	premiere 10 Oct.) Dzerzhinsky: <i>Quiet</i>
	<i>Flows the Don</i>
22 Oct., Leningrad	
1936	
22 Jan., Rome 8	Alfano: <i>Cyrano de Bergerac</i>
Feb., Genoa 12	Malipiero: <i>Giulio Cesare</i>
Feb., Milan 10	Wolf-Ferrari: <i>Il campiello</i>
March, Paris	Enesco: <i>Oedipe</i>
18 May, London 26	Vaughan Williams: <i>The Poisoned Kiss</i>
May, Frankfurt 15	Reutter: <i>Doktor Johannes Faust</i>
Oct., Berne Radio 14	Sutermeister: <i>Die schwarze Spinne</i>
Nov., Olomouc	Roussel: <i>Le Testament de la Tante</i>
	<i>Caroline</i>
19 Nov., New York	Weill: <i>Johnny Johnson</i>
1937	
4 Jan., New York	Weill: <i>The Eternal Road</i>
23 Jan., Berlin	Klenau: <i>Rembrandt van Rijn</i>
24 Feb., Milan	Respighi: <i>Lucrezia</i>
2 March, Dresden	Schoeck: <i>Massimilla Doni</i>
10 March, Monte Carlo	Honegger and Ibert: <i>L'Aiglon</i>
18 March, Prague Radio	Martinu: <i>Comedy on the Bridge</i>
1 April, Philadelphia	Menotti: <i>Amelia goes to the Ball</i> (New
	premiere 11 April)
21 April, New York 24	Copland: <i>The Second Hurricane</i>
April, Rome	Ghislanzoni: <i>Re Lear</i>
19 May, Florence	Casella: <i>Il deserto tentato</i>
2 June, Zurich	Berg: <i>Lulu</i>
8 June, Frankfurt 16	Orff: <i>Carmina Burana</i>
June, New York 24 June,	Blitzstein: <i>The Cradle will Rock</i>
London	Goossens: <i>Don Juan de Manara</i>

1939

28 Jan., Berlin 1	Wagner-Regeny: <i>Die Burger von Calais</i>
Feb., Milan 5 Feb.,	Wolf-Ferrari: <i>La dama boha</i>
Munich 16 March,	Orff: <i>Der Mond</i>
Paris 29 March,	Sauguet: <i>La Chartreuse de Parme</i>
Berlin 22 April,	Klenau: <i>Elisabeth von England</i>
NBC Radio	Menotti: <i>The Old Maid and the Thief</i>
18 May, New York	Moore: <i>The Devil and Daniel Webster</i>
7 Oct., Antwerp	Milhaud: <i>Medee</i>
7 Oct., Stockholm	Korngold: <i>Die Kathrin</i>
Dec, Bologna	Pratella: <i>La leggenda di San Fabiano</i>

1940

6 April, Rio de Janeiro	Villa-Lobos: <i>Izaht</i> (concert performance)
13 April, Dresden	Sutermeister: <i>Romeo und Julia</i>



18 May, Florence                      Dallapiccola: *Volo di notte*  
 23 June, Moscow                      Prokofiev: *Semyon Kotko*

1941

5 Feb., Wuppertal                      Blacher: *Fürstin Tarakanowa*  
 4 April, Vienna                        Wagner-Regeny: *Johanna Balk*  
 5 May, New York                      Britten: *Paul Bunyan*

1942

28 March, Zurich 15                    Martin: *Le Vin herbe* (concert performance)  
 April, Strasbourg 30                   Bresgen: *Dornroschen*  
 April, Dresden 25                      Sutermeister: *Die Zauberinsel*  
 July, Paris 7 Oct.,                      Delannoy: *Ginevra*  
 Frankfurt 28 Oct.,                      Reutter: *Odysseus*  
 Munich 18 Nov.,                        Strauss: *Capriccio*  
 Parma                                      Rota: *Ariodante*

1943

31 Jan., Göttingen 20                   Bresgen: *Das Urteil des Paris*  
 Feb., Frankfurt 23 Sept.,              Orff: *Die Kluge Krassa*:  
 Theresienstadt 6 Nov.,                *Brundibár* Orff: *Catulli*  
 Leipzig                                      *Carmina*

1944

2 July, Dresden                        J. Haas: *Die Hochzeit des Jobs*  
 4 July, Paris                            Sauguet: *La Gageure imprevue*  
 16 Oct., Moscow                      Prokofiev: *War and Peace* (concert  
 performance)

1945

7 June, London                        Britten: *Peter Grimes*  
 8 Sept., Prague                        I. Krejci: *Scandal in Ephesus*  
 18 Dec, Athens                        Kalomiris: *Anatoli*

**1946**

5 May, Prague	Prokofiev: <i>The Betrothal in a Monastery</i>
8 May, New York	Menotti: <i>The Medium</i>
12 July, Glyndebourne	Britten: <i>The Rape of Lucretia</i>
16 Dec, Philadelphia	Weill: <i>Street Scene</i> (New York premiere 9 Jan. 1947)

**1947**

2 Jan., Milan	Pizzetti: <i>L'Oro</i> Menotti: <i>The Telephone</i>
18 Feb., New York	Thomson: <i>The Mother of Us All</i>
May, New York	Poulenc: <i>Les Mamelles de Tirésias</i>
3 June, Paris	Orff: <i>Die Bernauerin</i>
15 June, Stuttgart	Britten: <i>Albert Herring</i>
20 June, Glyndebourne	Einem: <i>Dantons Tod</i>
6 Aug., Salzburg	Kabalevsky: <i>Taras and His Family</i>
2 Nov., Moscow	

**1948**

25 Jan., Göttingen	Reutter: <i>Der Weg nach Freudenstadt</i>
24 May, Cambridge	Gay arr. Britten: <i>The Beggar's Opera</i>
15 July, Bloomington, Indiana	Weill: <i>Down in the Valley</i>
26 July, Los Angeles	Villa-Lobos: <i>Magdalena</i>
15 Aug., Salzburg	Martin: <i>Le Vin herbe</i> (stage premiere)
14 Oct., Stockholm	Sutermeister: <i>Raskolnikoff</i>
3 Dec, Leningrad	Prokofiev: <i>The Story of a Real Man</i> (private performance)
18 Dec, Berlin	Egk: <i>Circe</i>

**1949**

29 Jan., Strasbourg	Delannoy: <i>Puck</i>
23 Feb., BBC Radio	Gerhard: <i>The Duenna</i> (concert performance)
14 June, Aldeburgh	Britten: <i>The Little Sweep</i>
9 Aug., Salzburg	Orff: <i>Antigonae</i>
29 Sept., London	Bliss: <i>The Olympians</i>

30 Oct., New York	Weill: <i>Lost in the Stars</i>
31 Oct., New York	Blitzstein: <i>Regina</i>
1 Dec, RAI broadcast	Dallapiccola: <i>Il prigioniero</i>
10 Dec, Bratislava	Suchon: <i>The Whirlpool</i>

## 1950

29 Jan., Strasbourg	Arrieu: <i>Noe</i>
1 March, Philadelphia	Menotti: <i>The Consul</i> (New York premiere 15 March)
12 May, Paris 20	Milhaud: <i>Bolivar</i>
May, Florence 9	Dallapiccola: <i>// prigioniero</i> (stage premiere)
Aug., Salzburg	Blacher: <i>Romeo und Julia</i> (stage premiere)
30 Oct., Rome	Dallapiccola: <i>Job</i>

## 1951

9 March, Paris	Tailleferre: <i>i7 etait un petit navire</i>
11 April, Monte Carlo	Tailleferre: <i>Parfums</i>
26 April, London	Vaughan Williams: <i>The Pilgrim's Progress</i>
I June, Paris	Bondeville: <i>Madame Bovary</i>
II Sept., Venice	Stravinsky: <i>The Rake's Progress</i>
22. Nov., Stockholm 1	Sutermeister: <i>Der rote Stiefel</i>
Dec, London 24 Dec,	Britten: <i>Billy Budd</i>
NBC TV	Menotti: <i>Amahl and the Night Visitors</i>

## 1952

17 Feb., Hanover 26	Henze: <i>Boulevard Solitude</i>
March, Basle 12 June,	Liebermann: <i>Leonore 40/45</i> Bernstein:
Waltham, Mass. 14	<i>Trouble in Tahiti</i> Strauss: <i>Die Liebe der</i>
Aug., Salzburg	<i>Danae</i> (original premiere cancelled in 1944)

## 1953

13 Feb., Milan	Orff: <i>Trionfo di Afrodite</i>
8 June, London	Britten: <i>Gloriana</i>
28 June, Frankfurt Radio	Blacher: <i>Abstrakte Oper No. 1</i>

## 1954

1 April, New York	Copland: <i>The Tender Land</i>
1 June, Jerusalem	Milhaud: <i>David</i>
17 June, Aldeburgh	Berkeley: <i>A Dinner Engagement</i>
20 June, Frankfurt	Reutter: <i>Die Briücke von San Luis Rey</i>
17 Aug., Salzburg	Liebermann: <i>Penelope</i>
14 Sept., Venice	Britten: <i>The Turn of the Screw</i>
22 Sept., London	Berkeley: <i>Nelson</i>
3 Dec, London	Walton: <i>Troilus and Cressida</i>
27 Dec, New York	Menotti: <i>The Saint of Bleecker Street</i>

## 1955

27 Jan., London	Tippett: <i>The Midsummer Marriage</i>
11 March, Brussels	Tansman: <i>Le Serment</i>
21 April, Palermo	Rota: <i>Il cappello dipaglia di Firenze</i>
17 Aug., Salzburg	Egk: <i>Irische Legende</i>
14 Sept., Venice	Prokofiev: <i>The Fiery Angel</i> (first complete staged performance)
17 Oct., Hamburg	Kfenek: <i>Pallas Athene weint</i>
26 Nov., Moscow	Kabalevsky: <i>Nikita Vershinin</i>
3 Dec, Louisville	Liebermann: <i>The School for Wives</i>

## 1956

1 Feb., Nancy	Landowski: <i>Le Fou</i> 24
Feb., Tallahassee	Floyd: <i>Susannah</i> 17
June, Vienna	Martin: <i>Der Sturm</i> 23
Sept., Berlin	Henze: <i>Konig Hirsch</i>
2 Oct., London	Berkeley: <i>Ruth</i>
29 Oct., Boston	Bernstein: <i>Candide</i> (New York premiere 1 Dec)

## 1957

26 Jan., Milan	Poulenc: <i>Dialogues des Carmelites</i> (in Italian; French premiere Paris, 21 June)
9 May, Schwetzingen	Egk: <i>Der Revisor</i>

6 June, Zurich 8	Schoenberg: <i>Moses und Axon</i>
June, Cologne 11	Fortner: <i>Bluthochzeit</i>
Aug., Munich	Hindemith: <i>Die Harmonie der Welt</i>

## 1958

15 Jan., New York	Barber: <i>Vanessa</i>
1 March, Milan	Pizzetti: <i>Assassinio nella cattedrale</i>
18 June, Aldeburgh	Britten: <i>Noye's Fludde</i>
3 Oct., Berlin	Milhaud: <i>Fiesta</i>
13 Dec, Rio de Janeiro	Villa-Lobos: <i>Izaht</i> (stage premiere)

## 1959

24 Jan., Moscow 6	Shostakovich: <i>Moscow, Cheryomushki</i>
Feb., Paris	Poulenc: <i>La Voix humaine</i>
9 March, New York	Blitzstein: <i>Juno</i>
31 May, Stockholm	Blomdahl: <i>Aniara</i>
10 June, Swiss Television	Sutermeister: <i>Seraphine</i>
17 June, Spoleto	Barber: <i>A Hand of Bridge</i>
11 Dec, Stuttgart 15	Orff: <i>Oedipus der Tyrann</i>
Dec, Moscow	Prokofiev: <i>War and Peace</i> (first staged performance in relatively complete form)

## 1960

10 March, Bratislava	Suchoh: <i>Svdtopluk</i> Henze: <i>Der Prinz von Homburg</i>
22 May, Hamburg	Britten: <i>A Midsummer Night's Dream</i>
11 June, Aldeburgh	Martin: <i>Le My stir e de la Nativite</i>
15 Aug., Salzburg 30	Tailleferre: <i>La Petite sirene</i>
Sept., Paris RFT broadcast	Britten: <i>Billy Budd</i> (premiere of revised version in two acts)
13 Nov., BBC Radio	

## 1961

25 Feb., Bielefeld	Mihalovici: <i>Krapp ou La derniere bande</i>
3 March, Paris	Tansman: <i>Sabbata'i Zevi</i>

9 June, Zurich 17 Dec, Mannheim	Martinu: <i>The Greek Passion</i> Hindemith: <i>The Long Christmas Dinner</i>
1962	
29 May, Coventry 14 June, CBS (TV broadcast) 18 June, Milan	Tippett: <i>King Priam</i> Stravinsky: <i>The Flood</i>  Falla: <i>Atlantida</i> (stage premiere)
1963	
23 April, Geneva 6 May, Milan 2 July, London	Martin: <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> Berio: <i>Passaggio</i> Williamson: <i>Our Man in Havana</i>
1964	
11 June, Aldeburgh 12 June, Orford 24 July, Buenos Aires 6 Sept., ZDF (TV broadcast) 17 Sept., Hamburg 12 Nov., London	Williamson: <i>English Eccentrics</i> Britten: <i>Curlew River</i> Ginastera: <i>Don Rodrigo</i> Sutermeister: <i>Das Gespenst von Canterville</i>  Einem: <i>Der Zerrissene</i> Maw: <i>One Man Show</i>
1965	
15 Feb., Cologne 24 Feb., London 7 April, Berlin 11 April, New York 22 May, Farnham 22 July, Nice	Zimmermann: <i>Die Soldaten</i> R. R. Bennett: <i>The Mines of Sulphur</i> Henze: <i>Der junge Lord</i> Rorem: <i>Miss Julie</i> Williamson: <i>The Happy Prince</i> Tansman: <i>L'Usignolo di Boboli</i>
1966	
4 Feb., Hamburg  9 June, Orford	Blacher: <i>Zwischenfdlle hei einer Notlandung</i> Britten: <i>The Burning Fiery Furnace</i>

- |                      |                                                       |
|----------------------|-------------------------------------------------------|
| 13 June, Geneva      | Milhaud: <i>La Mere coupable</i>                      |
| 7 July, Cheltenham   | Crosse: <i>Purgatory</i> Henze: <i>The</i>            |
| 6 Aug., Salzburg 16  | <i>Bassarids</i> Barber: <i>Antony and</i>            |
| Sept., New York      | <i>Cleopatra</i> Haubenstein-Ramati:                  |
| 8 Oct., Berlin 15    | <i>Amerika</i> Dessau: <i>Puntilla</i>                |
| Nov., Berlin 29      | Williamson: <i>The Violins of</i>                     |
| Nov., London         | <i>Saint-Jacques</i>                                  |
|                      |                                                       |
| 1967                 |                                                       |
| 5 March, Hamburg 19  | Goehr: <i>Arden muss sterben</i>                      |
| May, Washington 26   | Ginastera: <i>Bomarzo</i>                             |
| May, Zurich 3 June,  | Sutermeister: <i>Madame Bovary</i>                    |
| Aldeburgh            | Walton: <i>The Bear</i>                               |
|                      | Berkeley: <i>Castaway</i>                             |
| 31 Oct., London 30   | R. R. Bennett: <i>A Penny for a Song</i>              |
| Nov., London         | Musgrave: <i>The Decision</i>                         |
|                      |                                                       |
| 1968                 |                                                       |
| 14 Jan., Naples 5    | Rota: <i>Aladino e la larnpada magica</i>             |
| Feb., Paris 4 March, | Ohana: <i>Syllabaire pour Phedre</i>                  |
| Hamburg 8 June,      | Searle: <i>Hamlet</i>                                 |
| Aldeburgh 10 June,   | Birtwistle: <i>Punch and Judy</i>                     |
| Orford 29 Sept.,     | Britten: <i>The Prodigal Son</i>                      |
| Berlin 21 Dec,       | Dallapiccola: <i>Ulisse</i>                           |
| Hamburg              | Menotti: <i>Help, Help, The Globolinh!</i>            |
|                      |                                                       |
| 1969                 |                                                       |
| 15 Jan., Milan 24    | Pousseur: <i>Votre Faust</i> Daniel-Lesur:            |
| Jan., Marseille 28   | <i>Andrea del Sarto</i> R. R. Bennett: <i>All The</i> |
| March, Coventry 8    | <i>King's Men</i> Birtwistle: <i>Down by the</i>      |
| May, Brighton 7      | <i>Greenwood Side</i> Crosse: <i>The Grace of</i>     |
| June, Aldeburgh 20   | <i>Todd</i> Penderecki: <i>The Devils of Houdun</i>   |
| June, Hamburg 18     | Williamson: <i>Lucky Peter's Journey</i>              |
| Dec, London          |                                                       |

1970

16 Jan., Marseille 22	Saguer: <i>Mariana Pineda</i>
Jan., Seattle 13 April,	Floyd: <i>Of Mice and Men</i> R. R.
London 19 July,	Bennett: <i>Victory Maw: The</i>
Glyndebourne 12 Aug.,	<i>Rising of the Moon</i> Berio:
Santa Fe 2 Dec,	<i>Opera</i> Tippett: <i>The Knot</i>
London	<i>Garden</i>

1971

28 Jan., London 25	Brian: <i>Agamemnon</i>
April, Hamburg 16	Kagel: <i>Staatstheater</i>
May, BBC (TV	Britten: <i>Owen Wingrave</i>
broadcast)	
29 April, Schwetzingen	Reimann: <i>Melusine</i>
23 May, Vienna	Einem: <i>Der Besuch der</i>
	<i>alten Dame</i> Martinu:
16 June, Brno 20 June,	<i>Three Wishes</i> Yun:
Kiel 12 Aug., Santa Fe	<i>Geisterliebe</i> Villa-Lobos:
10 Sept., Washington	<i>Yerma</i> Ginastera: <i>Beatrix</i>
	<i>Cenci</i>

1972

12 July, London	Maxwell Davies: <i>Taverner</i>
23 Oct., Berlin	Fortner: <i>Elisabeth Tudor</i>

1973

7 Feb., Brussels	Nabokov: <i>Love's Labour's Lost</i>
16 June, Snape 20	Britten: <i>Death in Venice</i>
Aug., Salzburg	Orff: <i>De temporum fine comedia</i>

1974

13 March, London 16	Crosse: <i>The Story of Vasco</i>
March, Stirling 11 June,	Hamilton: <i>The Cataline Conspiracy</i>
Snape 25 July, Sarlat-le-	Musgrave: <i>The Voice of Ariadne</i>
Caneda	Tansman: <i>Georges Dandin</i>



1975

4 Aug., Avignon 16  
Dec, AmsterdamTolas: *Le Pavillon au bord de la riviere*  
Ullmann: *Der Kaiser von Atlantis*  
(composed 1943, Theresienstadt)

1976

12 July, London  
25 July, AvignonHenze: *We Come to the River*  
Glass: *Einstein on the Beach*

1977

2 Feb., London  
  
29 April, Mannheim  
6 June, Bath  
7 June, Moscow 18  
June, Kirkwall 22  
June, Spoleto 7 July,  
London  
16 July, BBC Radio  
6 Sept., Edinburgh  
29 Sept., LondonHamilton: *The Royal Hunt  
of the Sun*  
Rihm: *Faust und Yorick*  
Tavener: *A Gentle Spirit*  
Schedrin: *Dead Souls*  
Maxwell Davies: *The Martyrdom of St Magnus*  
Rota: *Napoli milionaria*  
Tippett: *The Ice Break*  
Alwyn: *Miss Julie*  
Musgrave: *Mary Queen of Scots*  
Blake: *Toussaint*

1978

12 April, Stockholm  
9 July, Munich 29  
Nov., ChicagoLigeti: *Le Grand Macabre*  
Reimann: *Lear*  
Penderecki: *Paradise Lost*

1979

24 Feb., Paris  
  
8 March, Hamburg  
1 Oct., LondonBerg: *Lulu* (three-act version  
completed by Cerha) Rihm:  
*Jakob Lenz* Tavener: *Therese*

**1980**

2 Sept., Edinburgh	Maxwell Davies: <i>The Lighthouse</i>
5 Sept., Rotterdam	Glass: <i>Satyagraha</i>
28 Nov., Brussels	Knussen: <i>Where the Wild Things Are</i> (first version; premiere of definitive version 9 Jan. 1984, London)
6 Dec, Hamburg	Reutter: <i>Hamlet</i>

**1981**

3 April, Milan 7	Stockhausen: <i>Donnerstag aus Licht</i>
May, London	Hamilton: <i>Anna Karenina</i>

**1982**

9 March, Milan	Berio: <i>La vera storia</i> Glass:
30 May, Amsterdam	<i>The Photographer</i> Musgrave:
14 Sept., BBC Radio	<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i>

**1983**

2 June, Stuttgart	Henze: <i>The English Cat</i> Bernstein:
17 June, Houston	<i>A Quiet Place</i> Messiaen: <i>Saint-</i>
28 Nov., Paris	<i>Francois dAssise</i>

**1984**

24 March, Stuttgart	Glass: <i>Akhmaten</i>
25 May, Milan	Stockhausen: <i>Samstag aus Licht</i>
7 Aug., Salzburg	Berio: <i>Un re in ascolto</i>
13 Oct., Glyndebourne	Knussen: <i>Higgelty Piggelty Pop!</i> (incomplete; premiere of definitive version 5 June 1990, Los Angeles)

1985

1 Feb., Toulouse 16	Landowski: <i>Montsegur</i>
Feb., Milan 22 July,	Donatoni: <i>Atem</i>
Munich 6 Dec,	Sutermeister: <i>Le Roi</i>
Cambridge, Mass.	Glass: <i>The Juniper Tree</i>

1986

6 Jan., London	Osborne: <i>Hell's Angels</i>
I March, Adelaide	Meale: <i>Voss</i>
15 March, Paris	Denisov: <i>L'Ecume des jours</i>
21 May, London	Birtwistle: <i>The Mask of Orpheus</i>
27 July, Avignon	Jolas: <i>Le Cyclope</i>
15 Aug., Salzburg	Penderecki: <i>Die schwarze Maske</i>
II Nov., Washington	Menotti: <i>Goya</i>

1987

25 March, Mannheim 8	Rihm: <i>Die Hamletmaschine</i>
July, Cheltenham	Weir: <i>A Night at the Chinese Opera</i>
21 Aug., Gibellina, Sicily	Xenakis: <i>Oresteia</i> (stage premiere)
4 Oct., Berlin	Rihm: <i>Oedipus</i>
5 Oct., Glyndebourne	Osborne: <i>The Electrification of the Soviet Union</i>
22 Oct., Houston	Adams: <i>Nixon in China</i>

1988

7 May, Milan	Stockhausen: <i>Montag aus Licht</i> Glass:
18 May, Cambridge,	<i>The Fall of the House of Usher</i>
Mass.	
17 June, Munich	Turnage: <i>Greek</i>
8 July, Houston	Glass: <i>The Making of the Representative for Planet 8</i>
15 July, Vienna	Glass: <i>1000 Airplanes on the Roof</i>
(Airport)	
16 Sept., Seoul	Menotti: <i>The Wedding</i>
18 Sept., Darmstadt	Maxwell Davies: <i>Resurrection</i>

**1989**

20 May, Paris 25  
 May, London 28  
 June, London 27  
 Oct., Houston

Holler: *Der Meister und Margarita*  
 Blake: *The Plumber's Gift* Casken:  
*Golem* Tippett: *New Year*

**1990**

5 May, Berlin 18  
 May, London 7  
 Oct., Glasgow 30  
 Oct., Vienna

Henze: *Das verratene Meer*  
 Holloway: *Clarissa* Weir: *The*  
*Vanishing Bridegroom* Einem:  
*Tulifant*

**1991**

19 March, Brussels  
 30 May, London 6  
 July, Munich

Adams: *The Death of Klinghoffer*  
 Birtwistle: *Gawain Penderecki:*  
*Ubu Rex*

**1992**

9 Feb., Hamburg 13  
 April, Amsterdam 19  
 June, Aldeburgh 2  
 Sept., Berlin 12 Oct.,  
 New York 4 Dec,  
 Grenoble

Rihm: *Die Eroherung von Mexico*  
 Schnittke: *Life with an Idiot*  
 Tavener: *Mary of Egypt*  
 Reimann: *Das Schloss*  
 Glass: *The Voyage*  
 Redolfi: *Crysalis: opera suhaquatique*

**1993**

28 May, Leipzig

Stockhausen: *Dienstag aus Licht*  
 (stage premiere)

**1994**

20 April, London  
 8 July, London

Weir: *Blond Ekbart*  
 Firsova: *The Nightingale and the Rose*

10 Sept., Magdeburg	Goldschmidt: <i>Beatrice Cenci</i> (composed 1949-50)
24 Oct., Glyndebourne	Birtwistle: <i>The Second Mrs Kong</i>
14 Dec, Stockholm	Schedrin: <i>Lolita</i>

**1995**

20 Jan., Norfolk, Va.	Musgrave: <i>Simon Bolivar</i>
26 May, Vienna 22	Schnittke: <i>Gesualdo</i>
June, Hamburg	Schnittke: <i>Historia von D. Johann Fausten</i> Ades:
1 July, Cheltenham	<i>Powder Her Face</i> Goehr:
15 Sept., London	<i>Arianna</i>

**1996**

17 March, Lyon 20	Landowski: <i>Galina</i>
July, Llandudno 23	Maxwell Davies: <i>The Doctor of Myddfai</i>
Aug., Edinburgh 12	Macmillan: <i>Ines de Castro</i> Stockhausen:
Sept., Leipzig 2	<i>Freitag aus Licht</i> Berio: <i>Outis</i>
Nov., Milan	

**1997**

11 Jan., Munich	Henze: <i>Venus and Adonis</i>
10 May, Heidelberg	Glass: <i>Marriages between Zones 3, 4 and 5</i>
15 Oct., Norwich 8	Alwyn: <i>Miss Julie</i> (stage premiere)
Nov., New York	Tan Dun: <i>Marco Polo</i>
12 Dec, London	Brian: <i>The Cenci</i> (concert performance)

**1998**

7 March, Kansas City	Mollicone: <i>Coyote Tales</i>
13 March, Houston 15	Adamo: <i>Little Women</i>
June, London	Bryars: <i>Dr Ox's Experiment</i>

1999

24 July, Salzburg

16 Sept., Berlin 1

Dec, Amsterdam 20

Dec, New York

Berio: *Cronaca del luogo* Carter:  
*What Next?* Andriessen: *Writing*  
*to Vermeer* Harbison: *The Great*  
*Gatshy*

2000

16 Feb., London

23 Feb., Madrid

6 March, Copenhagen

18 April, Berlin 15

Aug., Salzburg 15

Sept., Helsinki

17 Sept., Seattle

20 Nov., Brussels

15 Dec, Paris

Turnage: *The Silver Tassie C.*Halffter: *Don Quijote* Ruders:*The Handmaid's Tale*Birtwistle: *The Last Supper*Saariaho: *VAmour de loin*Sallinen: *King Lear* Glass: *In**the Penal Colony* Casken:*God's Liar* Adams: *El Nino*

**ÖZGEÇMİŞ**

Doğum Tarihi	16.11.1981	
Doğum yeri	Tekirdağ	
Yüksek Lisans	2004 -	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programı
Lisans	2000 – 2004	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Duysal Tasarım Programı
Lise	1996 – 2000	İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Orta Okul	1992 – 1996	Tekirdağ Anadolu Lisesi Orta Kısmı

**Çalıştığı Kurumlar**

2000 - 2005	Borusan Kültür ve Sanat Merkezi
2005 -	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Araştırma Görevlisi