

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
ŞAN BİLİM DALI

**GIUSEPPE VERDİ'NİN LA TRAVIATA OPERASININ
VERİSMO AÇISINDAN ÖNEMİ VE İNCELENMESİ**

Hilmi YAZICI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK

Konya - 2009

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
ŞAN BİLİM DALI

**GIUSEPPE VERDİ'NİN LA TRAVIATA OPERASININ
VERİSMO AÇISINDAN ÖNEMİ VE İNCELENMESİ**

Hilmi YAZICI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK

Konya – 2009



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI



Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
(İmza)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

..... tarafından hazırlanan başlıklı bu çalışma/...../..... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Başkan (Danışman)
Ünvanı, Adı Soyadı	Üye
Ünvanı, Adı Soyadı	Üye

ÖNSÖZ

Giuseppe Verdi 1840'lardan itibaren eserlerindeki sürükleyicilikle ve yalınlıkla, opera sanatı içinde üstün bir yer edinmiştir. Verdi üstün yaratış tekniğiyle pek çok müzikçi tarafından o dönemde operanın yenileyicisi olarak değerlendirilmektedir. Bu yenilenmenin önemli ölçüde görülebildiği eserlerinden biri de “la Traviata”dır. Verdi bu eserinde o zamana kadar alışlagelmiş konuları bir yana bırakıp yepyeni bir konuyu işlemiştir. Bu eserin konusundaki gerçekçi yapı, eserin bir başka açıdan da ele alınabilmesine olanak sağlamıştır.

Bu çalışmada Verdi'nin “La Traviata” adlı operası, “Verismo” türüne katkısı bakımından ele alınacaktır. Verdi her ne kadar gerçekçilikten uzak, Romantik bir besteci olsa da bu operasına seçmiş olduğu konudaki gerçekçi unsurların, Verdi'den sonra ortaya çıkacak olan Verismo türüne katkı sağlamış olabileceği düşünülmektedir. İşte bu açıdan “La Traviata” operası konu, dramaturjik yapı ve müzikal yapı gibi yönleriyle ele alınarak incelenecektir.

Bu çalışma süresince ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım, bana destek veren danışmanım sayın Prof. Seçkin GÖKBUDAK'a ve yardım ve önerileriyle desteklerini esirgemeyen hocalarım sayın Doç. Şinasi ÖZEL ve Öğr. Gör. Korhan KOYUNCUOĞLU'na teşekkürü bir borç bilirim.



T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilmi Yazıcı	Numarası: 064251021001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Müzik/Şan	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin Adı	GIUSEPPE VERDİ'NİN LA TRAVIATA OPERASININ VERİSMO AÇISINDAN ÖNEMİ VE İNCELENMESİ		

ÖZET

Bu çalışma, Giuseppe Verdi'nin La Traviata operasının, Verismo türünün doğuşuna etkisini ve tür açısından yerini ve önemini saptamak amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda birinci bölümde opera sanatının doğuşuna ve ülkemizdeki durumuna değinilmiş, ikinci bölümde Verismo akımının ortaya çıkışı ele alınmış, son bölümde ise La Traviata operasının müzikal ve dramaturjik yapısı incelenmiştir.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilmi Yazıcı	Numarası: 064251021001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Müzik/Şan	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin İngilizce Adı		THE İMPORTANCE AND THE ANALYSİS OF GIUSEPPE VERDİ'S LA TRAVİATA OPERA IN TERMS OF VERİSMO	

SUMMARY

In this study we aimed to determine how Giuseppe Verdi's La Traviata opera give rise to Verismo trend and its importance. In this direction, in the first section the birth of the opera art and the condition in our country was mentioned, in the second section the arise of Verismo trend was discussed and in the last section the musical and dramatugical structure of La Traviata opera was inspected.

İÇİNDEKİLER

Sayfa no

Bilimsel Etik Sayfası	ii
Tez Kabul Formu	iii
Önsöz / Teşekkür	iv
Özet	v
Summary	vi
İçindekiler.....	vii
Giriş	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYEDE OPERA SANATI.....2

1. 1. Operanın Tarihçesi.....	2
1. 1. 1. Operanın Doğuşuna Kadar Avrupa'da Müzik.....	2
1. 1. 2. Operanın Doğuşu.....	3
1. 2. Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Opera.....	5
1. 2. 1. Osmanlıda Opera.....	5
1. 2. 2. Cumhuriyet Döneminde Opera.....	9
1. 3. Operayı Etkileyen Sanat Akımları.....	17
1. 3. 1. Klasizm.....	17
1. 3. 2. Romantizm.....	19
1. 3. 3. Realizm.....	20
1. 4. Problem.....	23
1. 5. Amaç.....	23
1. 6. Önem.....	24
1. 7. Varsayımlar.....	24
1. 8. Sınırlılıklar.....	24
1. 9. Yöntem.....	25
1. 9. 1. Araştırma modeli.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

VERİSMO VE TEMSİLCİLERİ.....26

2. 1. Verismo.....	26
2. 2. Verismo Türüne Katkı Sağlayan Önemli Besteciler.....	31
2. 2. 1. Giuseppe Verdi.....	31
2. 2. 2. Georges Bizet.....	34
2. 2. 3. Ruggiero Leoncavallo.....	36
2. 2. 4. Giacomo Puccini.....	37
2. 2. 5. Pietro Mascagni.....	40
2. 3. Verismo Türünde Eser Veren Diğer Besteciler.....	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LA TRAVIATA.....44

3. 1. Eserin Kimliği.....	44
3. 1. 1. Yazıldığı yıl ve bölümleri.....	44
3. 1. 2. Yazarı.....	44
3. 1. 3. Dünya Prömiyeri.....	44
3. 1. 4. Türkiye Prömiyeri.....	44
3. 1. 5. Başlıca Karakterler, Ses Karakterleri ve Dünya Prömiyerinde Yer Alan Sanatçılar.....	44
3. 1. 6. Konunun Geçtiği Çağ ve Yer.....	45
3. 1. 7. Konu.....	45
3. 1. 8. Dekor.....	49
3. 2. Eserin Türü ve Bestelenişi.....	50
3. 2. 1. Eserin Türü.....	50
3. 2. 2. Eserin Bestelenişi.....	50
3. 3. Eserin Dramaturjik Yapısı.....	52
3. 3. 1. Tema ve Karşıtlıklar.....	52
3. 3. 1. 1. Ana Tema ve Karşıtlıklar.....	52
3. 3. 1. 2. Diğer Tema ve Karşıtlıklar.....	52

3. 3. 2. Karakterler ve Rol Dağılımı.....	52
3. 3. 2. 1. Ana Karakterler.....	52
3. 3. 2. 2. Diğer Karakterler.....	53
3. 3. 2. 3. Figüranlar.....	53
3. 3. 3. Müzikal Yapı.....	53
Sonuç ve Öneriler.....	62
Kaynakça.....	64
Özgeçmiş.....	66

GİRİŞ

Ülkemizde opera sanatının durumuna bakıldığında, Ankara, İstanbul, İzmir, Antalya, Mersin ve Samsun gibi donanımlı sahnelere sahip şehirler dışında, bu sanat adına yeterli faaliyette bulunulmadığını görülmekte ve bu alanda dilimize çevrilmiş kaynakların da yetersiz olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, bu alanda yapılacak her çalışma opera sanatını tanıtmak ve sevdirmek adına önemli bir yer tutmaktadır.

Bu doğrultuda, bu çalışmada, Giuseppe Verdi'nin La Traviata operası ele alınarak, önce edebiyat alanında doğup sonra bütün sanat dallarında etkili olan Realizm akımının opera sanatındaki yansıması olan "Verismo" türü bakımından yeri ve önemi saptanacaktır. Eseri sağlam bir temelde incelemek adına öncelikle opera sanatının doğuşuna ve ülkemizdeki yerine değinilecek sonra da Verismo türünün doğuşuna ve bu alanda eser vermiş olan önemli bestecilere değinilecektir. Son olarak La Traviata operası ele alınarak dramaturjik ve müzikal yapısı incelenecektir.

I. BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYEDE OPERA SANATI

1. 1. Operanın Tarihçesi

1. 1. 1. Operanın Doğuşuna Kadar Avrupa'da Müzik

On altıncı yüzyıl dendiği zaman akla sanat ve edebiyatta yeni bir kavram olan yeniden yapılanma hareketi yani “Rönesans” akımı gelmektedir. Edebiyat alanında Montaigne ve Shakespeare, bilimde Galile, resimde Leonardo da Vinci, din alanında ise Martin Luther bu akımın öncüleri olmuşlardır. Bu yüzyılda müzik alanında ise en büyük gelişmelerden biri ses müziğinde olmuştur. Halk ezgileri dört sesli biçimde düzenlenmeye başlanır. Bu işte öncü, İtalyan Carlo Gesualdo'dur. Bunun dışında Luca Marenzio ve Claudio Monteverdi dönemin önemli bestecileridir. On altıncı yüzyıl müzik alanında adeta polifoninin altın çağı olmuştur. Kontrpuan kavramı tam olarak oturmuş, sesler melodik ve ritmik açıdan bağımsızlığa kavuşmuşlardır. Dokuzuncu yüzyıldan itibaren gelişmekte olan polifoni bu dönemde doruğa ulaşır. Majör ve Minör tonlara doğru belirgin şekilde kaymalar olur. Yenilenmenin etkisi her alanda olduğu gibi müzikte de kendini gösterir ve müzik yayınlarına daha çok önem verilir. Martin Luther ile birlikte Protestanlık ve Protestan müziği kavramı ortaya çıkar. Eşliksiz, yalnızca ses için yazılan “a capella” adlı dini müzik formu da bu dönemde ortaya çıkar. İtalya müzikte lider ülke konumuna gelir. Din dışı müzik önemini daha da artırır ve bağımsız çalgı stilleri bu dönemde ortaya çıkar (Kaygısız, 1999: 81).

Rönesans'ın düşünce dünyasında yaptığı yeniliklerle, Reform'un din alanındaki düzenlemeleri müziğin önünü açmıştır ve bu açılımın denemeleri ve kuramsal

çalışmaları da yoğunlaştırmıştır. Böylece bir bütün olarak ilerleyen müzik kilise müziğinin de kuramsal olarak gelişmesini sağlamıştır (Kaygısız, 1999: 91).

16. yüzyılda yaşanan teknik gelişme diğer sanatlarla birlikte müziği de önemli ölçüde etkilemiştir. Enstrümanların boyu, delikleri, yapımında kullanılması gereken maddeler bu gelişim sayesinde keşfedilmiştir. Böylece, enstrümanların kapasitesi, seslerin yükseklik-alçaklıkları, gürlük-zayıflıkları ve renkleri gibi özellikleri de keşfedilmiştir. Sanatların birbirleriyle olan etkileşimleri de bu dönemde daha farklı boyutlar kazanmıştır. Mimari 'deki gelişim sayesinde geniş, büyük ve akustik tiyatro-opera binaları yapılabilmektedir, Resim'deki gelişme de sahne düzeni, dekor, kostüm gibi alanları önemli ölçüde etkilemiştir. Edebiyat ve şiirin anlatımının zenginleşmesi opera, oratoryo, koral-madrigal ya da lied gibi türleri de etkilemiştir.

Bu dönemde yaşanan gelişmeler ve sanata etkileri şu şekilde gerçekleşmiştir: “Görülüyor ki, Rönesans’la birlikte gelişen el sanatları ve teknik, bütün güzel sanatları olumlu yönde etkiledi. Sanatı zenginleştirdi ve geliştirdi. Türlü sanatların birbirine katkıda bulunmasını sağladı. Öte yandan bilim ve düşünce alanındaki buluşlar bu süreci hızlandırdı. Karşılıklı etkileşim, sonunda insana yararlı oldu, insanın maddi ve ruhsal dünyası değişti” (Kaygısız, 1999: 92).

1. 1. 2. Opera'nın Doğuşu

Avrupa’da 16. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, o zamana kadar hâkim olan müzik anlayışı “kontrapunt” (kontrpuan), yaratıcılıktan uzak ve bulanık bir hal almıştır. Kontrpuan ustalığı bir bulmaca çözme ustalığı haline gelmiş, çokseslilik de bu yüzden bir araç olarak kullanılmıştır. Dönemin bütün ileri gelen aydınları ve ustaları kontrpuan’ı kurban ederler ve çokseslilik kötü kullanılır. Kontrpuan artık onlar için salt ustalık göstermek amacıyla elde edilen bir ustalık, anlatımı körleştiren bir beceriklilik, aydınlığı gölgeleyen bir bulanıklık halini alır ve bu durumla birlikte bir tepki ortaya çıkar (Sachs, 1965: 118). Kontrpuan’ın içinde bulunduğu bu durumun getirisi olan tepki şu şekilde açıklanabilir: “Güçlü bir doğalcılık itmesiyle reçitatif,

1600 yıllarına doğru, yalnız sözün kendisini değil, anlatmak istediği her çeşit duyguyu, kişiliği, iç yaşantıyı verebilir duruma gelir. Böyle olunca, bestecilik alanındaki teknik ilerlemeye değil, doğaya ve doğallığa yönelmek eğilimi üstün çıkmıştır. O kadar ki, bir anlamda kontrpuan'a karşı savaş açılmış, antik çağın yalınlık ve saflığını diriltmek, şiirle müziği birbirine sıkı sıkıya bağlamak, antik Yunan trajedileri gibi güçlü eserler yaratmak amacıyla kontrpuan'ın karmaşık yöntemlerinden uzaklaşmıştır” (Say, 1997: 166).

Bu karşı hareketin oluşturduğu ortamda gelişen yeni hareketlerle birlikte opera sanatının da temelleri atılmıştır. Bu yenilenme ortamında operaya doğru gidişi Say (1997) şöyle açıklamıştır: “Bu eğilim, Floransa’da Kont Giovanni Bardi’nin sarayında odaklaşmıştır. Kont Bardi, döneminin ilerici bir aydınıydı; müzik ve edebiyata gönül vermişti. Onun sarayında genç şairler, düşünürler, müzikçiler ve sanat teorikileri toplanır, sanat sorunları üzerine tartışılır, yeni fikirler ileri sürülürdü. 1573–1590 yılları arasındaki bu toplantılara katılan aydın grubuna “Camerata” denirdi. Özgür bir akademi özelliğindeki camerata hareketi Rönesans’ın insanı en yüce değer sayan hümanist ilkeleri doğrultusunda çağına göre ileri bir anlayışı temsil ediyordu. Opera düşüncesi, bu özgür akımın öne getirdiği hümanist kavrayıştan doğmuştur denebilir” (Say, 1997: 166).

Kontrpuan’ın bir yana itilmesiyle besteciler, hümanizm’in isteklerine kulak verir duruma gelmiştir. Kont Bardi’nin sarayında bir araya gelen camerata grubunda yer alan bu sanatçılar şunlardır: “Ünlü fizikçi ve astronom Galilei’nin babası Vincenzo Galilei (ölümü 1591), şair Ottavio Rinuccini (1562–1621), şarkıcı ve besteci Jacopo Peri (1561–1633), besteci Giulio Caccini (1545–1618), Emilio de Cavallieri (1550–1602)”.

Sözleri Rinuccini, müziği Jacopo Peri ve Corsi’ye ait olan “Dafne”, bilinen ilk opera eseridir fakat bu eser günümüze kalmamıştır. Bundan sonra 1600 yılında çok önemli üç eser daha bestelenmiştir. Rinuccini’nin yazdığı “Orfeo ve Euridice” hikâyesi, hem Peri hem de Caccini tarafından bestelenmiştir. Bu eserler Fransa kralı

IV. Henri'nin düğünü için ısmarlanmış ve bestelenmiştir. Cavalieri'nin "Rappresentatione di anima e di corpo" (ruh ve beden oyunu) adlı eseri de yine 1600 yılında sahnelenmiştir.

1. 2. Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Opera

1. 2. 1. Osmanlı'da Opera

"16. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan yeni müzik hareketi ile birlikte temelleri atılan opera, o dönemde Avrupa ülkelerine gönderilen elçiler vasıtasıyla Osmanlı sarayında da tanınmış oluyordu. Elçilerin ülkeye döndüklerinde padişaha hazırlayıp sundukları sefaretnamelerde (elçilik anıları) "Opera"dan bahsettikleri görülür. Uzun uzun bu seyrettikleri operaları anlatan elçiler sarayda operalara karşı bir ilginin oluşmasına neden olurlar. Böylece padişah III Murat döneminde (1574–1595) sarayda ilk müzikli oyun sergilenir" (<http://www.msxlabs.org>)

Sevengil (1969), opera sanatı hakkında edinilen ilk bilgilerle ilgili olarak şunları söyler: "Osmanlıların saltanat senelerinde padişah adına memleket dışına gönderilmiş olan elçilerimiz gittikleri yerlerde gördükleri şeyleri bir rapor halinde yazıp tespit ederlerdi: 'sefaretname' ismiyle adlandırılan bu yazılar Osmanlı devrinde Türk cemiyetine Batı âlemi hakkında oldukça geniş bilgi ve fikir veren eserlerdir. Geçmiş asırlardaki Türk okuyucusu, Garp dram sanatı ve bu arada opera sanatı hakkında ilk esaslı bilgiyi sefaretnameler vasıtasıyla almıştır" (Sevengil, 1969: 8).

Görüldüğü gibi opera sanatının ülkemize girişi, Avrupa'da temellerinin atılmasıyla birlikte, Osmanlı elçilerinin verdikleri bilgiler doğrultusunda gerçekleşmiştir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi (ölümü 1732), Paris sefaretnamesinde (1720) adeta şaşkınlıkla izlediği operayı anlatmak isterken şu cümleleri kullanmıştır: "Paris şehrine mahsus bir lub (oyun) var imiş ki, opare derler imiş. Anı seyredecek olduk... Bizi kralın oturduğu yere götürdüler... O mahall-i mahsus opare için yapılmış... Herkesin oturacağı yeri var... Bizi kralın oturduğu yere götürdüler..."

Kırmızı kadife ile döşenmiş idi... Ve yüzden mütecaviz (fazla) enva-ı (değişik) saz var idi... Bir miktar raks olunup (dans edilip) badehu (sonra da) operaya başladılar. Bunun maddesi (konusu) bir hikâye-i mücessem (göze görünür) göstermek. Her hikâyeye bir kitap edip basmışlar. Ceman (toplam) otuz kitap (libretto) olmuş. Her birinin adı var... Bir padişah var imiş. Bir gayr-ı padişahın (padişah olmayanın) kızına âşık olmuş ve talebkâr (talip) olmuş. Amma kız dahi bir gayr-ı padişahın oğluna âşık imiş. Beyinlerinde (aralarında) geçen sergüzeştleri (serüvenleri) aynı ile (olduğu gibi) gösterdiler... Meselâ padişah kızın bahçesine varacak oldu, nazargahımızda (gözümüzün önünde) olan saray an-ı vahitte (bir anda) gaip olup (kaybolup) yerinde bir bahçe zuhur etti ki (ortaya çıkıverdi ki) limon ve turunç ağaçlarıyla malamal (dolu) idi” (Altar, 2001: 186).

“Türk müziği ile Batı müziği arasındaki alışveriş 17. yüzyıla dayanır. Öncelikle Mehter müziğinin vurmali karakteri Batı müzikçilerini etkilemiş; 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı saraylarına gelen Batılı opera, bale grupları da Türklerin ilgisini çekmiş, opera ve operet alanında bazı denemeler yapılmaya başlanmıştır” (İlyasoğlu, 1994: 277).

Osmanlı'nın Batı müziği ile tanışmasını İlyasoğlu (1998) şu sözlerle anlatmaktadır: “Osmanlı Sarayı'nın çoksesli Batı müziği ile tanışması dışarıdan gelen konuk orkestra ve opera dinletileriyle başlar. Bunlar müzikli oyunlar, orkestra konserleri, opera temsilleri, bale ve koro topluluklarıdır. Örneğin 1453'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra I. François Kanuni'ye bir orkestra göndermiş, bu orkestra sarayda üç konser vermiştir. III. Selim ilk kez 1797'de Topkapı Sarayına Batı'dan gelen bir opera topluluğunu konuk etmiş, temsiller saray çevresinde ilgi uyandırmıştır” (İlyasoğlu, 1998: 10).

Bu dönemde operaya duyulan ilgi sonraları da devam etmiş, özellikle kendisi de bir besteci olan ve batı müziğine ilgi duyan III. Selim döneminden itibaren bu alanda oldukça ciddi adımlar da atılmıştır.

“Batı müziğine yakınlık duyan Sultan III. Selim’in 1797 yılının mayıs ayında; Topkapı Sarayı’nda bir İtalyan topluluğunun temsilini izlediği bilinmektedir. Fransız illüzyonist Robert Houdin, anılarından oluşan kitabında bu olguyu doğrulayarak “Torrini” adlı bir İtalyan öncülüğünde sarayda temsiller verildiği belirtmekte, Maxim de Camp ise 18. yüzyıl sonlarında bu çeşit gösterilerin gerçekleştiğini, hatta İstanbul’un Beyoğlu semtinde halka açık bir operaevinde yılın üç ayında operalar sahnelendiğini “Souvenirs et Paysages d’Orient” adlı kitabında yazmaktadır.

III. Selimden sonra tahta çıkan ve onun batıcı anlayışını uygulamalarıyla geliştiren Sultan II. Mahmut, çoksesli müziğe duyduğu ilgiden ötürü, opera sanatına da yakınlık göstermiştir. Sultan Mahmut’un kütüphanesinde yaklaşık 500 tiyatro kitabının bulunması, söz konusu ilginin göstergelerindedir. “Revue de Theatre” dergisinin 1836’da yayınlanan 7. sayısında, bu sahne yapıtlarının 40 kadarının trajedi, 50’sinin dram, 30’unun komedi ve 280 adedinin vodvil (Hareketli, eğlenceli bir konuya dayanan, şarkılara da yer verilen hafif güldürü) olduğu belirtilmiştir.

Sultan Mahmut’un “Saray Müzik Yönetmeni” olarak görevlendirdiği Giuseppe Donizetti, İstanbul’a geldiği 17 Eylül 1828 gününden başlayarak hem sanat orkestrasının gelişimine önderlik etmiş ve sarayda bir “müzik okulu” niteliğini taşıyan girişimlerle sıkı bir batı müziği eğitimi vermiş, hem de öğrencilerini opera sanatına özendirerek çalışmalar yapmıştır. Bu yıllarda İstanbul’da bulunan İngiliz subayı Adolphe Slade, “Records of Travel in Turkey” adlı kitabında, 1832 yılında saraydaki Türk müzik öğrencilerinin Rossini operalarından bazı sahnelerin provasında bulunduğunu yazmıştır.

Operaya ilişkin ilk kıpırtıların sarayda başlamış olmasıyla birlikte, 19. yüzyılın ilk yarısında İstanbul, Selanik ve İzmir’e gelen İtalyan opera kumpanyalarının halka açık temsiller sunduğu da bilinmektedir. İtalyan tiyatro sanatçısı ve illüzyonist Giovanni Bartolomeo Bosco, “Satanas” takma adıyla yayınladığı Fransızca kitabının “Harem’de” başlıklı bölümünde, kurduğu tiyatroun temsillerini de anlatmaktadır.

Daha sonraki yıllarda Bosco'nun tiyatro binasında "Naum Efendi" olarak bilinen ve İstanbul'daki azınlıkların sanatçı bir temsilcisi olan Michael Naum, 26 yıl boyunca temsiller gerçekleştirmiştir. Naum efendi, kendi adını verdiği tiyatrodaki yabancı dillerde temsiller sunmak üzere saraydan imtiyaz almıştır. Türkiye'de tiyatro, operet ve opera sanatlarının tanınmasında Naum Tiyatrosu'nun önemli payı bulunmaktadır. Onun girişimleri arasında, libretto yazarlarına ve bestecilere operet ve opera siparişleri vermesi de vardır.

Naum Tiyatrosu, İtalyanca opera ve "opera buffa" konularının anlaşılması kolaylığını sağlamak üzere, libretto özetlerini Türkçe olarak bastırıp halka dağıtmak gibi küçümsenmeyecek bir "sanat servisi"ni de üstlenmiştir. Bu konu özetlerinin ilki 1842 tarihini taşımaktadır ve Gaetano Donizetti'nin "Belisario" operasına aittir.

Saray içinde sürekli etkinlikler yapılmasına olanak açan salon, 30 localardan oluşuyordu ve yaklaşık 300 kişilikti. Bu saray tiyatrosundan sonra yıldız sarayında da bir tiyatro salonu açılmıştır. Daha önemlisi, 1850'den sonra saray dışındaki tiyatro binalarının sayısındaki artıştır. Operaevi olarak kullanılan bu salonlar, eski İtalyan operaevlerindeki gibi birkaç kat üzerinde çepeçevre localardan oluşuyordu ve teknik donanımları bakımından Avrupa ülkelerindeki küçük salonlarda bulunan teknolojik olanaklardan geri değildi.

Başka bir önemli nokta, 19. yüzyılın ikinci yarısında "yerli" opera kumpanyalarının sürekli etkinlikler sergilemeye başlamış olmasıdır. Başlıca yerli kumpanyalar arasında, kendisinde besteci olan Dikran Çuhacıyan'ın (1836–1898) adı başta gelir. Ayrıca, "Güllü Agop", "Küçük İsmail", ve "Mınakyan" kumpanyaları da bu dönem İstanbul'unun sahne sanatları etkinliklerinde rol oynamıştır.

Batılı anlamda ve akademik planda opera hareketi, cumhuriyetimizin kuruluşuyla başlamıştır. Çoksesli müziğin Türkiye'de filizlenmesine öncülük edecek kadroların yetiştirilmesi amacıyla yurtdışı öğrenime gönderilen genç müzikçiler, 1930'lu yıllarda ulusal operamızın ilk ürünlerini vermişlerdir. Sahnelenen ilk Türk

opera yapıtı, Adnan Saygun'un "Özsoy"udur. 1934'de Ankara halkevinde temsil edilen Özsoy'un kazandığı başarı ivmesiyle hemen birkaç gün sonra "Devlet Müzik ve Temsil Akademisi"nin kuruluş çalışmalarına girişilmiştir" (Say, 1998: 137,138).

1. 2. 2. Cumhuriyet Döneminde Opera

Cumhuriyet'in ilanından sonra çoksesli müziğin yaygınlaşması ve gelişmesi yolunda atılan adımlar kuşkusuz Atatürk'ün sanata ve çoksesli müziğe verdiği önemin bir sonucudur. Bu konuda İlyasoğlu (1998) şunları aktarmaktadır: "Atatürk'ün eğitim politikası Tevhid-i Tedrisat'a (öğretimde birlik) dayalıdır. Ülkenin her köşesinde aynı tip eğitim yapılacaktır. Böylece müzikte de ustadan çırağa kulak yoluyla geçen öğreti, yerini notaya, kitaba ve belli yöntemlere bırakmalıdır. 1917'de kurulan ve halka açık ilk müzik eğitim kurumu olan Darülelhan (melodiler evi), Cumhuriyet ile birlikte yeniden şekillenerek bir konservatuvara dönüştürülür. Önceden yalnız geleneksel Türk müziği öğretilirken çoksesli müzik de programa alınır" (İlyasoğlu, 1998: 13).

Ülkemizde cumhuriyetin ilanından sonra atılan adımlar ve yaşanan bazı diğer gelişmeler şu şekildedir:

Ankara'nın Başkent olarak seçilmiş olması, çeşitli sanat kurumlarına Ankara'da yer verilmesini gerektirmiştir. Milli eğitim bakanlığı, müzikte kalkınma çabasının her şeyden önce okullarda da ele alınması gerektiğini temel ilke olarak benimsemiştir ve böyle bir ilkeye başlangıç olarak da Ankara'da bir Müzik Muallim Mektebi (Müzik Öğretmen Okulu) kurulmasına karar verilmiştir. Bu konuyla ilgilenmesi için Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının şefi Zeki Üngör görevlendirilir. Okul 1924'te kurulur ve çoğunluğu Cumhurbaşkanlığı Orkestrasının üyelerinden olan öğretmenlerle, okulun çalışmalarına ve ortaokullara kültürlü müzik öğretmenleri yetiştirme çabasına böylelikle imkân sağlanır.

Daha sonra İstanbul'daki Dar-ül Elhan da resmi bir müzik okulu olarak yeniden düzenlenir. Bu özel kurum da 1926 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuvarına dönüştürülür. Kurumun çalışmalarına Musa Süreyya ve Cemal Reşit Rey öncülük eder ve bir de öğrenci orkestrası kurulur.

1934 yılında Ankara’da ilk olarak ülke çapında önemi olan bir sanat olayı ile karşılaşılır ve aynı yılın haziran ve aralık aylarında, çokseslilikte öncü besteciler ya da “Türk Beşleri” olarak anılan genç müzikçilerden Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ile Necil Kazım Akses’in (1908- 1999) bestelemiş oldukları ilk 3 ulusal opera, halkevi salonlarında oynanır. Bu eserler, Atatürk’ün direktif, yardım ve ilgileriyle bestelenmişlerdir. Aynı yıl İran Şehinşahi Rıza Şah Pehlevi, Türkiye’yi resmen ziyaret eder. A. Adnan Saygun’un bu sebeple bestelemiş olduğu 3 perdelik “Özsoy” operası (destanı), Pehlevi’nin Ankara’yı ziyareti nedeniyle uygulanmış olan program gereğince, devlet başkanlarının huzurunda, Saygun’un yönetimi altında 19 Haziran 1934 akşamı, Ankara Halkevi’nde ilk olarak sahneye konar. Böylece 1934 yılında Ankara’da ulusal bir Türk operası oynanmış olur.

Şekil-1: A. Adnan Saygun



Şekil-2: Necil Kazım Akses



Atatürk'ün İstiklal Savaşı'nda Ankara'ya gelişlerinin 15. yıldönümü nedeniyle Saygun'un bestelemiş olduğu 1 perdelik "Taş Bebek" operası ise, cumhurbaşkanının huzurlarında, 27 Aralık 1934 akşamı, Saygun'un yönetimi altında Ankara Halkevi Sahnesinde ve Akses'in aynı vesileyle bestelemiş olduğu "Bayönder" operası da, yine Cumhurbaşkanının huzurlarında 28 Aralık 1934 akşamı, Saygun'un yönetimi altında Halkevi'nde ilk olarak oynanır.

Yukarıda Türkiye'de oynanan ilk ulusal operalarla ilgili olarak değinilen olaylar, beklenen sonucu kısa sürede verir ve Milli Eğitim Bakanlığı, Atatürk'ün direktifiyle Ankara'da bir devlet konservatuvarının kurulmasıyla ilgili hazırlıklara başlar. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen'in başkanlığında toplanan kongrenin kararı uyarınca önce Milli Eğitim Bakanlığında ilk olarak bir Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulur; 1936 yılında da, 1924'te Ankara'da faaliyete geçirilmiş bulunan Musiki Muallim Mektebi'nin öğrencileri arasından seçilen yetenekli elemanlarla, yine aynı kurumun içinde ilk olarak devlet konservatuvarı sınıfları faaliyete geçirilir. 1935–1936 ders yılı döneminde Almanya'dan ünlü besteci Paul Hindemith (1895–1963) ile ünlü tiyatro rejisörü Carl Ebert (1887–1980)

Ankara'ya davet edilirler ve her ikisinin yaptığı incelemeler sonucunda verilen raporlara göre, Musiki Muallim Mektebi içinde devlet konservatuvarı sınıfları açılmaya başlanır (Altar, 2001: 200, 201).

Şekil-3: Paul Hindemith



Carl Ebert'in Ankara Devlet Konservatuvarı'nın opera stüdyosundaki eğitim öğretimle ilgili çalışmaları, başlangıçta, uluslararası opera literatürünün standart eserlerinden alınan örneklerle, Türkçe metinli denemeler halinde oluşup gelişmiş (1936–1939), bu alanda öğrencilerin sahneye koydukları ilk oyun da, Wolfgang Amadeus Mozart'ın 1 perdelik “Bastien und Bastienne” adlı operası (K.V. 50,1768) olmuştur.

Şekil-4: Carl Ebert



Bu oyunla, Türkiye’de opera konusunda elde edilmiş olan olumlu sonuç, Batı operalarında Türk librettolu operalar oluşturma çabasına yol açmış ve 1940 yılında Türkiye’de ilk olarak, İtalyan Verismo türünün ünlü bestecisi Giacomo Puccini’nin (1858–1924) “Madame Butterfly” operasının yalnızca 2. perdesi, 1941 yılının Mayıs ayında da yine Puccini’nin “Tosca” operasının yalnızca 2. perdesi, konservatuvarın opera stüdyosu elemanları tarafından, Türkçe librettolarla ve üstün bir başarıyla sahneye konmuş ve bu ilk opera temsilleri, zamanın basınında oldukça ilginç yankılar yaratmıştır.

Yukarıda açıklanmış olan üç yıllık yoğun çalışma sonunda elde edilen büyük başarı, daha esaslı önlemlerin alınmasını gerektirmiş, bunun sonucu olarak da 16 Mayıs 1940 Perşembe günü Büyük Millet Meclisi’nde kabul edilerek yürürlüğe giren bir yasa, Müsiki Muallim Mektebi içinde idareten kurulup faaliyete geçirilmiş olan devlet konservatuvarı sınıflarının, müzik, opera, bale ve tiyatro bölümlerini içine alan bir devlet konservatuvarına dönüştürülmesini sağlamıştır.

Kuruluşuyla birlikte çalışmalarına da hızla başlayan devlet konservatuvarı Atatürk’ün özlemle hayalini kurduğu, müziğimizi ulusallıktan evrenselliğe taşıyacak olan gelişimin de temeli ve başlangıcıdır. Devlet konservatuvarı, yetenekli besteciler,

müzikçiler, konsertistler, virtüözler, balerinler yetiştirir. 1949 yılında özel bir yasa ile çalışmalarına başlamış olan Ankara Devlet Operası ve Balesi ile bu kurumun bir kolu halinde oluşan İstanbul Devlet Operası ve Balesi'nin çeşitli kadro ihtiyacını, Devlet Konservatuvarından mezun olan kültürlü sanatçılarla karşılayabilme olanağı elde edilmiştir. Bu sanatçılar, yalnız yurdumuzda değil, dünyanın belli başlı sanat merkezlerinde de temsiller vermiş ve yurt dışında tanınmamızı sağlamışlardır.

Ankara Devlet Tiyatrosu ve operası, 1949–1951 yılları arasında genel müdürlüğe atanan Muhsin Ertuğrul'un Yönetimi altında ve tüm teknik tesisleri içeren yeni binasında (Büyük Tiyatro'da) çalışmalarına başlar. Kurum, daha sonraki yıllarda gelişimini hızlandırarak, opera bölümü için, geleneğe uygun biçimde, önce uluslararası literatürden klasik bir repertuarın Türkçe librettolarla oluşturabilme çabasını sürdürür. Öncelikle Mozart sanatının, İtalyan operasının ve bu arada Giuseppe Verdi operaları ile İtalyan Verismo türünün en başta gelen büyüklerinden Ruggiero Leoncavallo, Pietro Mascagni ve Giacomo Puccini gibi bestecilerin eserleri sahnelenir.

Görüldüğü gibi ülkemizde batılı anlamda sanat hareketlerinin başlaması Osmanlı'ya; batı müziğine ilgi duyan ve bu alanda önemli adımlar atarak gelişimine destek veren padişahlara kadar dayanmaktadır. 1700'lü yıllardan itibaren Batı'ya yönelen sanat hareketleriyle birlikte, saraya yabancı sanatçılar yerleşmişler ve o dönemde sarayda usta-çırak ilişkisiyle süren sanat eğitimi bu şekilde devam ettirilmiştir. Bu anlayışla süren sanat eğitimi, Osmanlı'nın son dönemlerinden, Cumhuriyetin ilk yıllarına doğru önemli ölçüde gelişim göstermiş ve zamanla daha önemli noktalara ulaşmıştır.

“1793 yılında, Mühendishane'de ve Harbiye Mektebi'nde, doğa gözlemine bağlı resim derslerinin programa alınmasıyla birlikte, sanat eğitimi, gerçek anlamda başlamış oldu. Harbiye ve Askeri İdadi Mektebi'ndeki ilk sanat dersleri, daha çok mesleki gaye ile programda yer almış olsalar bile, bugün ulaşılan düzeyin ilk hareketleri olması bakımından önemlidir.

Ülkemizde, Cumhuriyet öncesi ilk sanat eğitimi hareketleri içinde, bugünkü akademik düzeyde kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Güzel Sanatlar Akademisi/bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) haklı bir yeri vardır. 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğüne, 2 Aralık 1883 yılında, hükümetin kararıyla yine kendisi atanmış, 24 Şubat 1910'da ölene kadar bu görevde kalmıştır” (Yolcu, 2004: 95).

“Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kültür ve sanat sorunlarına oldukça önem veren Atatürk, devletin görevleri arasına bu konularla uğraşmayı da katmış, sanata ilgiyi devlet politikası haline getirmiştir. Sanatın, temel kültür sorunlarından biri olduğu sık sık vurgulanır; sanat eğitiminin sorunları milli eğitim sorunlarından bağımsız düşünülmez” (Yolcu, 2004: 96)

“Cumhuriyetle birlikte eğitimde, kültürde, sanatta çok yönlü bir gelişmeyi hedefleyen Türkiye, yurt dışından birçok eğitim uzmanı getirtmiştir. Bunlarda J. Dewey'nin raporu 1926 yılında uygulamaya koyulmuştur. Bu raporda sanat eğitimi açısından şu görüşlere yer verilmiştir:

- Okullarda, bütün donanımlarıyla birlikte resim ve iş atölyeleri kurulmalı.
- Yüksek öğrenime devam etmeyecek kişiler için, kendilerine bilgi ve beceri kazandıracak uygulamalı çalışmalara, özellikle de el işlerine öne verilmeli.
- Resim, çizgi, boya sanatları gibi görsel sanat etkinlikleri, kişisel ve toplumsal önemi ve yararı açısından yeteneklerin geliştirilmesine önem verilmelidir” (Yolcu, 2004: 97)

Görüldüğü gibi cumhuriyetin ilanıyla birlikte, yabancı uzmanların da çalışmaları ve raporları doğrultusunda sağlam temellere dayanan, modern bir eğitim sistemi yerleştirilmeye çalışılmıştır. Tabii ki bu sistem içerisinde Atatürk'ün çok

önem verdiği sanat eğitiminin de sağlam ve modern bir sistemle oluşturulması kaçınılmazdır. İlköğretimden yükseköğrenime kadar sanat eğitimi sistemi, yine yabancı uzmanların gözlem ve yönlendirmeleri doğrultusunda oluşturulmuştur.

Ortaya çıkan yeni ve modern sistemle birlikte sanat eğitimi ve sanatsal faaliyetlerde atılan başarılı adımlar, daha önce de değinildiği gibi Atatürk'ün çok büyük önem ve değer verdiği opera sanatını da kapsamaktadır.

“Devlet operası çalışmaları, devlet konservatuvarıyla birlikte başlamış ve Tatbikat Sahnesinin kurulmasıyla ivme kazanmıştır. Opera eğitiminin düzenlenmesinde etkin olan kişi Carl Ebert'tir. 1937 yılında, Ebert tarafından hazırlanan raporda, opera programı da oluşturulmuştur. Buna göre, opera bölümünün dersleri, tiyatro bölümünün temel derslerine ek olarak; kulak eğitimi, partiyon öğrenimi ve partiyon analizidir. Yardımcı ders olarak, armoni bilgisi, müzik tarihi, enstrüman öğrenme (piyano) ve diyalog temrinleri yer almaktadır.

Operanın geliştirilmesi için, orkestra şefliğine Ernst Praetorius getirilmiş ve orkestrada otuz kadar ünlü Alman sanatçı görev almıştır. 1938–1942 yılları arasında orkestra, Avrupa'nın en iyi orkestraları düzeyine ulaşmıştır. Ankara'da temsiller, Tatbikat Sahnesi adıyla, Halkevinde verilmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı şan bölümü mezun verdikçe operanın kadrosu da oluşmuştur.

Konservatuvarın şan bölümüne; orta, lise ve yüksek devreleri olan bir yapı içinde, sınavla öğrenci kabul edilmiştir. Daha sonra İstanbul ve İzmir opera ve baleleri kurulmuş ve pek çok sanatçı yetiştirilmiştir. Günümüzde bir Türk opera repertuarı oluşmuştur. Anadolu, Çukurova, Dokuz Eylül, Hacettepe, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitelerine bağlı Devlet Konservatuvarlarında opera eğitimi verilmektedir. Mersin, Mimar Sinan, Selçuk Üniversiteleri Devlet Konservatuvarlarında Şan Programları bulunmaktadır” (<http://www.bydigi.net>).

1. 3. Operayı Etkileyen Sanat Akımları

Sanat kavramı insanın tarihteki başlangıcına kadar dayanmaktadır. Daha ilk insanla birlikte mağarada rastlanan sanat kavramı, eski çağlardan günümüze dek sürekli gelişim ve değişim içinde olmuştur. İnsanoğlunun, çağlar boyunca gösterdiği, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişimin bir parçası olarak sanat, insan hayatındaki yerini daima korumuştur. Zaman içinde gelişmiş ve değişmiş olan sanat kavramı ile birlikte farklı birçok anlatım biçimi de ortaya çıkmıştır. Böylelikle ortaya çıkan farklı akımlar sanat ve edebiyatın bütün dallarını etkilemiş belirli bir sanat dalıyla sınırlı kalmamıştır. Her akım bir öncekine tepki olarak ya da öncekinin devamı olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımlar şu şekilde sıralanabilir: Hümanizm, Klasizm, Romantizm, Realizm, Natüralizm, Parnasizm, Sembolizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Egzistansiyalizm, Kişiselcilik İdealizm. Opera sanatında ise bu akımlardan özellikle Klasizm, Romantizm ve Realizm akımları etkili olmuş ve ön plana çıkmıştır. Bu akımların doğuşu ve özellikleri şu şekilde incelenebilir.

1. 3. 1. Klasizm

Klasizm, edebiyatta eski Yunan ve Roma sanatını temel alan tarihselci yaklaşım ve estetik tutumdur. Boileau bu akımın kurucusu olarak kabul edilir. Yeniden doğuş diye adlandırılan Rönesans döneminde gelişmiştir. Bu akımın izleri bir önceki dönemde Rebelais ve Montaigne de hatta Aristoteles'te de görülmektedir. Klasizmin temel öğeleri kendi içinde soyluluk, akılcılık, uyum, açıklık, sınırlılık, evrensellik, idealizm, denge, ölçülülük, güzellik, görkemlilik. Yani bir eserin klasik sayılabilmesi için bu özellikleri barındırması gerekmektedir. Kısaca klasik bir eser, bir üslubun en yetkin ve en uyumlu ifadesini bulduğu eserdir. Klasizm temellerini Rönesans aristokrasisinden alır. Klasizm bir bakıma aristokrasinin akımıdır. Klasizm akımı temelde şu ilkelere dayanmaktadır:

* Klasik sanatçılar akla ve sağduyuya önem verirler. Duygu ve coşkuları, akıl yoluyla denetleme amacı güderler.

* Klasik sanatçılar eski Yunan ve Latin edebiyatlarını örnek alırlar. Klasizmin konuları mitolojiden seçilir.

* Klasiklere göre “doğa” denince, insanın iç dünyası anlaşılır. Klasik yapıtlarda insanın değişmeyen duygu ve düşüncelerini işlerler.

* Klasikler, işledikleri konuya değil, konunun işleniş biçimine önem verirler. Konular nasıl olsa, eski Yunan edebiyatı ve Latin edebiyatında, mitolojide vardır.

* Klasikler biçim kusursuzluğuna önem verirler. Üslubun süssüz, açık, yapmacıktan uzak olmasına dikkat ederler.

* Klasikler, günlük gelip geçici (moda) konuları değil, yüzyıllara dayanabilecek, kalıcı konuları seçerler.

* Klasikler, ahlaksal bir amaç güderler. Kahraman olarak seçkin, olgun, bedensel ve ruhsal sorunları olmayan kişiler seçilir. Çocuklar ve halktan kişilere yer verilmez.

* Klasik yapıtlarda seçkin bir dil kullanılır. Kaba saba sözlere yer verilmez. Yapıtlar ulusal dillerle yazılmıştır.

* Klasik sanatçılar, yapıtlarda kendi kişiliklerini gizler.

* İnsan dışındaki hiçbir şey önemsenmemiş; giysi, dekor, doğa görüntüleri ihmal edilmiştir.

* Klasik sanatçılar, eleştiri, deneme, fabl, mektup, felsefe gibi alanlarda yapıtlar vermişlerdir. Ancak klasizmin türleri trajedi ve komedi gibi tiyatro türleridir. Roman türü gelişmemiştir.

* Klasik sanatçılar, tiyatrodaki üç birlik kuralına (zaman, yer ve olay) uydular.

* Trajedide Corneille, Racine; komedide Moliere; eleştiride Boileau; felsefede Descartes, Pascal; fablda La Fontaine; özdeyişte La Rochefacault; romanda Mme De La Fayette, Fenelon, Daniele Defoe; karakterde La Bruyere klasizmin temsilcileridir (<http://www.gramerimiz.com>).

1. 3. 2. Romantizm

Romantizm akımı 18. yüzyılda Fransa'da Klasizm'e tepki olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde bütün Avrupa'da yayılmış ve benimsenmiştir. 1789 Fransız ihtilali ile oluşan toplumsal, siyasal ve düşünsel yapı bu akımın ortaya çıkması ve gelişmesinde oldukça etkili olmuştur. Fransız ihtilali ile birlikte yıkılan krallığın yerini halkın da desteğiyle bu süreçte toplumsal ve ekonomik evrimini tamamlayan burjuvazi almıştır. Soyluların zarif sanat biçimlerini yapay ve aşırı incelikli bulan bu yeni sınıf, duygusal açıdan kendisine yakın hissettiği daha gerçekçi sanat biçimlerinden yana olmuştur. Böylece romantizm gelişme ve yaygınlaşma şansı bulur. Bu dönemde güzel-çirkin, iyi-kötü gibi farklı türler bir arada görülmektedir. Aydınlanma çağı düşünürlerinden Montesqueu, Voltaire, Rousseau ve Diderot gibi düşünürlerin öncülüğünde hak ve özgürlüklerin savaşı verilmiş, toplumsal gelişmenin önündeki tüm engellere savaş açılmıştır. Klasizm akımı nasıl kuralcı ve güçlü krallık rejiminin bir ürünüyse, Romantizm de Fransız İhtilali sonrası özgürlükçü havanın bir ürünü olmuştur. Aydınlanma Çağı'nın düşünsel, sanatsal, toplumsal ve siyasal birikimleri romantizm akımını besleyen temel kaynaklardır.

Genel olarak Romantizm akımının özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

* Romantizm sanatçıları, klasizm sanatçılarının akıl ve sağduyusunun karşısına dizginlenemez duygu, coşku ve hayali koymuştur. Lirik şiir, romantizmle yeniden dirilmiştir.

* İnsan doğasını değil, dış dünyayı olabildiğince renkli, göz alıcı ve abartmalı biçimde betimlemişlerdir.

* Eski Yunan edebiyatı ve Latin edebiyatı yerine çağdaş edebiyatlar örnek alınmıştır. Din duygusu önem kazanmış, konu olarak Hristiyanlık mucizeleri, Ortaçağ efsaneleri işlenmiştir. Konuların bazıları tarihten, bazıları da günlük yaşamdan alınmıştır.

* Sanatçılar, yapıtlarında kendi kişiliklerini gizlememişlerdir. Sanatlarını toplumu dönüştürmede bir araç olarak kullanmışlar, “toplum için sanat” anlayışına bağlı kalmışlardır.

* Romantik sanatçılar, klazizmin dil ve edebiyattaki tüm kurallarını yıkmışlar, kendileri de kuralcılıktan kaçınmışlardır. Kapalı ve süslü bir üslup kullanmışlar, şairane anlatımı benimsemişlerdir.

* Seçkin, örnek, mükemmel insanları değil, her kesimden insanı anlatmışlardır. İnsanlar ve olaylar işlenirken iyi-kötü, güzel-çirkin gibi karşıtlıklardan yararlanmışlardır. İnsanların ruhsal durumlarının soyut olarak izlenmesi bırakılmış, insanlar yaşadıkları toplumsal çevre ile ele alınmıştır.

* Olayların anlatımında rastlantılara oldukça fazla yer verilmiştir. Uzak ülkeler ve yabancı töreler geniş olarak betimlemiştir.

* Romantikler tiyatrodaki üç birlik kuralını kırıp dram türünü geliştirdiler.

* Romantik edebiyatta roman ve öykü, tiyatro, eleştiri, makale, fıkra, deneme, anı (hatıra), gezi yazısı, şiir gibi türlerde ürünler verilmiştir (<http://www.gramerimiz.com>).

1. 3. 3. Realizm

19. yüzyıl toplumsal ve sanatsal açıdan oldukça yoğun ve ciddi gelişimlerin yaşandığı, yüklü bir niteliğe sahiptir. Bu yüzyılda ciddi şekilde gelişim gösteren deneysel bilimler, insan hayatını da değiştiren birçok teknolojik yenilik meydana getirmiştir. Gelişen teknoloji ile birlikte sanayi alanında da görülen yenilenme, bir devrim niteliğinde olmuş ve bu dönemi adeta bir dönüm noktası haline getirmiştir. Yeniliğe gidişin temelleri de 18. yüzyılda başlayan hareketlerle atılmıştır. Suçkov (1976), 18. yüzyılın genel durumunu anlatırken şu görüşlere yer verir: “18. yüzyılın kendine bayrak ettiği şey, feodal sistemin ahlaksal ve ekonomik yapısını yıkmak üzere ortaya çıkmış burjuvanın ilerlemesiydi. Çağın başlıca tarihsel görevi toplumun dönüşüme uğratılmasıydı. Sivil özgürlük fikirleri esiyordu ortalıkta ve bunlar insan toplumunun gelişmesinde yeni bir evrenin mustusunu veren büyük fikirlerdi” (Suçkov, 1976: 23)

Toplumun, o güne kadar ki inançlarına ve bilgilerine şüpheyile bakmaya başladığı bu gelişim döneminde insanlar, sorularına, akla, mantığa uygun cevaplar aramaya başlamışlardır. Dinsel inançlar ve körü körüne bağlanılan çeşitli kavramlara sorular yöneltilmiş ve deneysel bilimlerde önemli gelişmeler sağlanmıştır. Uzun yıllar süren bilim ve din çatışmasının temelleri de, bu gelişmelerle atılmıştır. Fuat (1961), bu dönemde yaşanan gelişmeleri ş sözlerle anlatır: “On dokuzuncu yüzyıl devrimler çağıdır. Politika devrimleri 1776’da, 1789’da başlayıp, 1830, 1848, 1871’e kadar uzanır; her başkaldırma bir ileri atılışı gerçekleştirdiği gibi, bir karşı koymayı, bir geri dönüşü de besler” (Fuat, 1961: 262).

Bu gelişmelere paralel olarak değişen fikir yapısı, felsefe, edebiyat, sanat gibi birçok alanda etkili olmuş, değişen yaşam şartlarıyla birlikte yeni düşünce hareketleri oluşmuştur. Bu düşünce hareketlerinden biri de yine bu dönemde gelişen “realizm” akımı olmuştur. 19 yüzyılda Avrupa’da Realizm akımını ortaya çıkaran gelişmelerle ilgili Şener (1982: 137) şunları söylemektedir: “Gerçekçi akım 19. yüzyıl Avrupa’sında görülen toplumsal, ekonomik, ekinsel değişmelerden etkilenmiş, bu etkilerle oluşmuş ve eski ortamın ürünü olan Romantizm’e karşı çıkararak, kendi kuramını oluşturmuştur. 1830–1870 yıllarında Avrupa’da siyasal, dinsel, bilimsel, ekinsel ve sanatsal devrimler birbirine koşut olarak gerçekleşmektedir. Ekonomik yaşamda, toplum ilişkilerinde, değer yargılarında, iç ve dış politikada önemli değişiklikler olmaktadır. Bu büyük değişim endüstrileşmenin ve güçlenen kapitalizmin sonucudur”. Yine Realizm’i Şatır (1977: 19): “Görüldüğü gibi Realizm, düşüncelerin olaylara, olayların da düşüncelere dönüşmesi sürecinin, yeni endüstri çağındaki uygulaması sonucu gelmiştir. Realizm, yeni bir yaşamın, yeni bir sınıfın, yeni kavramların önem kazandığı bir dünyada eskiye, romantizm’e karşı girilen bir reaksiyondur. Tarihsel romana karşı gelmelerinin nedeni de bu romanların gözlem sonucunda değil, hayal etme sonucunda yazılmış olmalarındandır. Realist romancı toplum içerisinde yaşayan sıradan insanları incelemeli ve bu insanların oluşturdukları toplumun özelliklerini kişiler aracılığı ile belirli sosyal sınıfları canlandırmalıdır. O eğlendirici şeyler yazan bir kimse değil, bir öğretici olmalıdır” sözleriyle ifade etmektedir. Suçkov da (1976: 13), “Gerçekçilik, yaratıcı bir yöntem olarak, insanın

zihinsel gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorladıklarını duymaya başladıkları bir zamanda, insanların önce belli belirsiz, sonra daha açık biçimde, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkularından ya da tasarlanmış bir tanrıdan gelmediğini, bunların gerçek ya da daha doğrusu, maddi nedenlerle belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır.” sözleriyle realizmi meydana getiren süreci anlatmaktadır.

Realizm’in doğuşundaki önemli etkenlerden biri de düşünsel alanda August Comte’un pozitivizm (olguculuk) felsefesidir. Pozitivizm, neden - sonuç ilişkisine önem veren, doğayı ve insanları bilimin iki temel aracı gözlem ve deneyle açıklamaya çalışan felsefi bir düşünce sistemidir. Realizmin romantizme üstünlüğü, Gustave Flaubert’in 1857’de yazdığı “Madam Bovary” romanı ile gözler önüne serilmiştir. Bu akımı ressam Gustave Courbet “Ben hiç melek resmi yapmadım, çünkü hiç melek görmedim” sözleriyle açıklamıştır. Realizm akımıyla ilgili olarak Fuat (1961: 269), şunları söylemektedir: “Gerçekçi bir oyun konuşma diliyle, düzyazı olarak yazılır. Konusunu tarihten de alabilir, ama kişilerinin gerçek hayatta gördüğümüz insanlar gibi konuşmaları, davranışlarını gerçeğe uydurmaları gerekir. Anlatılan olay da akla yatkın, hayatta görülebilecek bir olay olmalıdır. Yani tabilik, tabiata uygunluk aranır”. Realizmin amacı mevcut dönemi, toplumsal ortamı samimi olarak, tam ve doğru bir biçimde ortaya koymaktır. Bu sebeple çağdaş yaşamı, toplumsal çevreyi tam anlamıyla yansıtabilmek için gözlem ve belgelere dayanmak zorundadır.”

Genel olarak Realizm akımının özellikleri şunlardır:

* Realist sanatçılar, anlattıklarında gözleme ve belgeye dayanır. Yazarlar bilgiyi anket yöntemiyle toplamışlar, sonradan yapıtlarında kullanacakları malzemeyi günlük gözlemler olarak not etmişlerdir.

* Realist sanatçılar, yapıtlarda kendi kişiliklerini gizlemişler, toplumu ve insanı bilim adamı nesneliliğiyle, iyi-kötü, güzel-çirkin demeden yansıtmışlardır.

* Realizm konuları gerçek yaşamdan alındığından, olağanüstü olay ve kişilere yer verilmez. Olay ve kişiler, günlük yaşamda yaşanma ya da görülme olasılığı olan nitelikler taşır. Bunlar yapıtlarda ayna ya da fotoğrafçı gerçekçiliği ile yansıtılır.

* İnsanlar, yaşadıkları çevreyle birlikte ele alınmıştır. İnsan kişiliğinin oluşumunda çevrenin etkisi ve önemi belirtilmiştir. Doğa ve insan betimlemeleri ölçülüdür. Süs olsun diye yapılmamıştır.

* Realist sanatçılar, "sanat için sanat" anlayışına sahiptir. Sanatı ve edebiyatı toplumu değiştirme, eğitim ve mücadele aracı olarak görmezler.

* Realist yapıtlarda açık, yapmacıksız, söz sanatlarından uzak bir üslup kullanılmıştır. Sanatçılar biçim ve güzelliğine, kusursuzluğuna önem vermişlerdir (<http://www.gramerimiz.com>).

1. 4. Problem

Bu çalışmada Giuseppe Verdi'nin La Traviata operasının, Verismo türünün oluşumuna katkısı, tür bakımından yeri ve önemi incelenecektir.

1. 5. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı La Traviata operasının Verismo türü bakımından yerini ve önemini saptamaktır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle opera sanatının doğuşuna, ülkemize girişine ve zaman içindeki gelişimine, daha sonra bu gelişimle birlikte ortaya çıkan Verismo türüne ve bu türde eserler vermiş olan önemli bestecilere değinilecektir. Son olarak La Traviata operası çeşitli yönleriyle ele alınarak incelenecektir.

1. 6. Önem

Opera sanatı ülkemizde yeteri kadar tanınmamaktadır ve bu yüzden yeteri kadar ilgi görmemektedir. Yapılan araştırmalara göre yurtdışında görsel sanatlardaki izleyici sayısı %38'i iken, bu sayı Türkiye'de %5 civarındadır. Ülkemizde Ankara, İstanbul, İzmir, Antalya, Mersin ve Samsun gibi şehirlerde donanımlı sahnelerde dünyaca ünlü yapıtlar sahnelenmektedir fakat bu etkinlikler bu bölgelerin dışına çıkamadığı için nüfusumuzun %70'i bu etkinliklerle ve sahne sanatlarıyla tanışmamaktadır. Yine ülkemizde yapılan araştırmalar halkın opera sanatı hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığını ortaya koymaktadır. Bu alandaki çalışmaların ve kaynakların yetersizliği kuşkusuz bu durumun en önemli sebeplerindendir.

Bu bağlamda, çalışma, opera sanatı konusunda yapılacak araştırmalara yol gösterecek bir kaynak olabilmesi bakımından önemli görülmüş ve Verismo türünün oluşumuna katkı sağladığı düşünülen La Traviata operası konu olarak seçilmiştir.

1. 7. Varsayımlar

1. Araştırma için ulaşılan kaynaklar ve elde edilecek veriler yeterlidir.
2. İzlenecek yöntem, araştırmanın amacına, konusuna ve kapsadığı problemin çözümüne uygundur.

1. 8. Sınırlılıklar

1. Araştırma, konu ile ilgili ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.
2. Araştırmada elde edilen veriler taranan kaynaklarla sınırlıdır.

1. 9. Yöntem

1. 9. 1. Araştırma modeli

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak betimsel düzende, durum saptamaya yönelik olarak “durum/örnekolay tarama modeli” ve bu modelde yer alan “bütüncül tek durum deseni” ile yapılacaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 290).

II. BÖLÜM

VERİSMO VE TEMSİLCİLERİ

2. 1. Verismo

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa’da sanayileşmenin hız kazanması, bu ortamda burjuva sınıfının oluşması ve bu çağ filozoflarının ortaya koydukları yenilikçi fikirlerle birlikte, 19. yüzyılın sonlarına, Realizm akımının önem kazanmaya başlamasına kadar, bütün Avrupa’yı etkisi altına alan önemli bir yenilenme ve gelişim süreci yaşanmıştır. Bu gelişmelerin hazırladığı ortamda güç kazanan Realizm akımı kendini öncelikle edebiyat alanında göstermiş, daha sonra da diğer sanat dallarında etkili olmuştur. Realizm akımı edebiyatta romandan sonra en çok dram’da kendini gösterir. Realist dramda akla ilk olarak Dumas ve Hauptmann gelir. Dumas’ın “La Dame aux Camelias” adlı eserini konu olarak seçen Verdi, La Traviata adlı eseriyle bir dönemden diğerine geçişin de tipik bir örneği olmuştur. Çünkü aslında romantik bir besteci olan Verdi, seçtiği bu gerçekçi konuyu kendi romantizmi içinde ele almış, romantizmden de kopmadan gerçekçi sayılabilecek bir opera oluşturmuştur. En belirgin biçimiyle opera sanatında etkili olan Realizm akımı İtalyancada “gerçek” anlamına gelen “vero” sözcüğünden türeyerek “Verismo” adını almış ve opera sanatındaki gerçekçiliğin adı olmuştur.

İtalya’da önce Milano’da A. Ponchielli’nin (1834 – 1886) çevresinde, sonra da Napoli şehrinde bir araya gelen bazı genç İtalyan besteciler “Genç İtalyan Okulu” (Giovane Scuola Italiana) adı altında toplanarak operadaki gerçekçi akımı başlatmışlardır. Bu okulun birer temsilcisi ve gerçekçiliğin öncüsü olan besteciler ise şunlardır: Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Cilea.

Diğer bütün sanat dallarında olduğu gibi müzikte de dönemleri kesin sınırlarla belirlemek mümkün değildir. Verismo akımının ortaya çıkışı ile ilgili olarak da böyle bir sınırlama yapmanın mümkün olmadığından bahseden Altar (2001:13,14), bununla

ilgili şunları söylemektedir: “Müzik sanatının her kolunda karşılaşıldığı gibi, opera kolunda da, dönemleri kesin sınırlar içine almak, konuları ya da kişisel stilleri değişmez niteliklermiş gibi dondurmak imkânsızdır. Onun içindir ki, Verismo türünün nerede, ne zaman ve ilk olarak kimin eliyle ortaya çıkmış olduğu konusunda en büyük eleştiricilerin bile çelişkiye düştüğü görülmüştür. Örneğin, ünlü bir müzik tarihçisi, Verismo türüne ilk örnek olarak Verdi’nin “La Traviata” operasını, bir başka yazar, Bizet’in “Carmen” operasını, bir başkası da Massenet’in “Manon” operasını göstermiştir. Oysa Fransız yazarı Alexandre Dumas’ın “La Dame aux Camelias” (Kamelyalı kadın, 1848) adlı eserinden opera dalında da yepyeni bir “Verdi-Dumas” bileşimi gerçekleştirmiş olan Verdi, libretist Piave’nin önce “Doğru yoldan sapan kadın” olarak adlandırdığı bu opera ile ilk olarak gerçek hayattan alınmış Natüralist bir eseri müzikli dram sanatına dönüştürüyordu ve onun için Verdi’nin, İtalya’da daha 1853 yılında Verismo’nun müjdecisi olarak nitelendirilmesinin yanlış bir görüş olmaması gerekirdi. Ancak şurası da gözle görünür bir gerçektir ki, İtalyan veristlerinden en az yarım yüzyıl önce başlı başına bir dönem yaratan eserleriyle Verismo türünün öncülüğüne özenmeyi aklından bile geçirmemiş olan Verdi, yalnızca insanoğlu ile onun kaderinin Romantik bir duygusallıkla yorumunu yapmış, ne var ki, yalnızca “La Traviata” operasında oldukça gerçekçi bir Natüralizme yönelmekte de bir sakınca görmemişti”.

Müzikolog Theodor Wilhelm Werner’in Verismo türünün ortaya çıkışı ile ilgili sözlerini Altar(2001:14,15) şöyle aktarır: “ 19.yy. sonlarını genellikle belirleyen bir dünya görüşünün, sanatı pratik açıdan etkileyen sonuçlarıyla İtalya’da da karşılaşılmıştır ki, insanoğluna aşırı güvensizlikle yönelen böylesine bir görüş, olayların teknik açıdan değerlendirilmesi inancını da desteklemiştir. Bu durumun ortaya koyduğu direnç, konuyu sanat uğruna üsluplaştırma kanısına olduğu kadar, yapma ışıkla aydınlanıp seyirciye bakan ve orkestra çukuru ile parterden ayrılan opera sahnesine de el atmıştır. Böylece natüralizmin, idealizmin bazı silik ve soluk yönlerini temizlemedeki yararlılığı meydana çıkmakla birlikte –ki amaç da bu idi- bu davranışın ortaya koyduğu sanatın, düşük ve ilkel düzeyli bir anlama dayandığı da inkâr edilmez bir gerçektir. Günlük hayatın anlatmaya değer yönlerini bulmakta

ancak Goethe gibi bir şaire vergi olan o büyük yetenek, yeniden gelişen olumsuz bir anlayışın etkisiyle, hayatın karanlık yönlerinden parçalar bulup işleme yolunda, yaratışta rahatı öngören çabalara sırt çevirmiştir. Müzikte ve sanatta oluşan bu yeni tür, bu kez de şiirden, daha doğrusu libretto metninden de elde edilmiş oluyordu. Belki de Mussorgski'nin Boris Godunov (1874) operasını, hatta bir bakıma Verdi'nin La Traviata (1853) operasını, sanatta şiddete dayalı hareketin öncüleri olarak göstermek yerinde olur ve tarihi konulara, kahramanlık öykülerine artık tok olan İtalya'da bu hareketin, 1890 yılında Pietro Mascagni'nin (1863 – 1945), müzik basımevi Sonzogno tarafından tek perdelik bir opera için düzenlenen yarışmada 'Cavalleria Rusticana' operasıyla başarı elde edip çabucak dünya çapında üne ulaşmasıyla patlak vermiş olduğuna şüphe etmemek gerekir”.

“Opera sanatı hızlı bir silkelenme evresindedir. Gerek kimi kez gerçek hayattan esinlenerek yazılan konular, yepyeni orkestral teknikler, gerek son derece anlam kazanan ve öne çıkan librettolar, konuşmaya yaklaşan şan partileri, bel kantonun adeta tahtından indirilmesi, göğüsten söylenen yürek paralayıcı pes partiler (Maria Callas'ın eşsiz Tosca yorumunu, ya da I Pagliacci'deki Vesti La Giubba aryasında şan partisine karışan Canio'nun acı kahkahalarını hatırlayalım) opera sanatındaki sıra dışı gelişmelerin sinyallerini vermektedir”

(<http://www.bianet.org>).

Verismo türünün ortaya çıkışı ve öncüleri ile ilgili olarak Şatır da (1977:26) , şu görüşlere yer vermektedir: “Verismo okulunun ilk eseri olarak Pietro Mascagni'nin 1890 yılında yazdığı “Cavalleria Rusticana”, sonra da bu operanın kardeşi durumuna gelecek olan Ruggiero Leoncavallo'nun “Pagliacci”si (1892) gösterilir. Bu iki eser yazarlarının ün yapan tek operaları oldukları halde, Verismo okulunun temsilcileri durumuna yükselmişlerdir. Sonra da Puccini... Onun belirli bir eserinin adından çok, kendi adı Mascagni ve Leoncavallo'nunkilerle birlikte, Verismo'nun simgesi durumuna gelmiştir. İtalya'nın operadaki gerçekçiliğe bu şekilde sahip çıkmasına rağmen, realist akıma uygun bir opera olan “Carmen” çok daha önce, 1875 yılında, Fransız Georges Bizet tarafından yazılmıştı. Operadaki gerçekçiliğin başlangıcını ise

ondan da daha geriye götürmemiz mümkündür; bu kez yine İtalya'ya ve 19. yüzyıl romantik operasının büyük isimlerinden Giuseppe Verdi'nin, "La Traviata"sına bakılabilir. Hatta daha da geriye gidildiğinde, Realist akımın ilk belirtilerini, yine Verdi'nin "Louisa Miller"ında bulmak mümkündür. Bu sonuncusunun konusu Schiller'den, Verdi'nin kendisi gibi bir romantikten alınmıştır. La Traviata'nın temelinde ise Fransız realist dramının başta gelen temsilcilerinden sayılan Dumas'ın "La Dame aux Camelias"ı vardır. Burada, temelde romantik olan Verdi'nin çağdaş ve realist bir konuyu seçmesinde, bir çağdan başka bir çağa geçişin tipik örneği görülmektedir. Romantik bir sanatçı, ele aldığı gerçekçi bir konuyu kendi romantizmi içerisinde yoğuruyor. Romantizmden uzaklaşmadan, realizm'e yönelmiş bir opera oluşuyor".

Yukarıda vurgulanan Verismo'nun öncüleri ve en önemli temsilcileri olarak gösterilen "Cavalleria Rusticana" ve "I Pagliacci" operaları, 1889 yılında İtalyan yayınevi Sonzogno'nun açmış olduğu bir opera yarışmasında ün kazanmışlardır. Bu yarışmada bir Sicilya köyünde geçen Pietro Mascagni'nin "Cavalleria Rusticana"sı birinci olmuş, Ruggiero Leoncavallo'nun gezici bir sirkün çalışanlarının yaşadıkları olayları konu alan "I Pagliacci" operası ise iki perdeden oluştuğu için yarışmaya katılamamış, fakat konusuyla dikkat çekerek sahnelenmiş ve ün kazanmıştır.

Verismo akımıyla birlikte opera halka inmiştir. Efsaneler, masallar, kahramanlar yerlerini yaşanmış olaylara bırakmıştır. I Pagliacci operasının karakterlerinden Tonio, eserde geçen: "Derinlere gömülmüş hatıralar gerçek gözyaşlarıyla, sanatçının kalbinde su yüzüne çıkmıştır. Sanatçı yazmış ve yazarken de zamana iç geçirmelerinin izlerini bırakmıştır" sözleriyle gerçekliği gözler önüne sermektedir ve operanın hemen başında yer alan prologunda şu sözlerle eserin gerçekle nasıl iç içe olduğunu vurgulamaktadır: "Yani şimdi, erkek adamın aşkını izleyeceksiniz. Gerçek hayattaki gibi sevecek erkek adam ve gerçek düşmanlığı ve onun acı meyvelerini göreceksiniz. Ve hem öfke ve hırsın, hem de alaycı kahkahaların çığlıklarını duyacaksınız. Öyleyse bu kurban edilmiş dünyadaki aynı havayı soluduğumuz ve etten kemikten yaratılmış erkekler olduğumuz için giydiğimiz zavallı kostümlerden

ziyade ruhlarımızı, içimizi fark edin! Öyleyse bu, bizim davamız. Şimdi davamızın nasıl gözler önüne serileceğine dikkat edin. Haydi! Gösteri başlasın artık!”

Realizm akımı yazarlıkta olduğu kadar sahneleme ve oyunculukta da yeni bir sanat anlayışı getirmiştir. Gerçekçi opera öncelikle romantik opera anlayışına ve popüler opera uygulamasına karşı savunulmuştur. Operada gerçekçiliğin ortaya çıkışı, Romantizm’e duyulan tepki olarak açıklanabilir. Romantizm akımının yaşamdan kopukluğu, toplum sorunlarına karşı ilgisizliği, aşırı duygusallığı ve yapaylığı eleştirilmiştir. Gerçekçi operayı savunanlar da diğer sanat dallarındaki gibi günlük yaşam gerçeklerine eğilmeyi, bunları bilimsel yöntemle incelemeyi ve sonuçları yalın bir biçim ve anlatımla seyirciye sunmayı savunurlar. Gerçekçi opera düşüncesi bestecilikte, livre yazarlığında, yönetmenlikte, oyunculukta biçimden çok öze ağırlık vererek ve toplumun yaşayan sorunlarına yönelerek çağdaş bir nitelik kazanmıştır.

Altar (2001:15,16), Verismo’nun en önemli özelliği olarak; opera sahnesi için, ilk kez olarak yeni ve çoğu kez güncel sosyal konularla bağlantılı konuları işlemesi ve opera sanatına, günlük yaşamda karşılaşılabilen olayları getirmesinden bahseder ve bazen siyasi ve tarihi konuların bile malzeme olarak seçilebildiğini sözlerine ekler. Bu akımın stil özelliklerinden de bahseden Altar, Verismo operalarındaki melodik gücün, dinleyicileri oldukça etkileyen tipik bir İtalyan karakterini yansıttığından söz eder ve şunları ekler: “Verismo eserlerinde orkestra eşliği, zengin renklerle dolup taşan bir armoni ve enstrümantasyon içinde oluşur ve eşliğin tümü, yer yer hatırlatma ve leitmotiv işlemleri ile rengârenk halk sahnelerini yansıtan pasajları içerir; bu tür eserlerde bazen perde açıkken orkestra ara müzikleri de (intermezzo’lar) yer alır”.

İlyasoğlu (1994: 153), Verismo’yu şu sözlerle anlatır: “19. yüzyıldan kaynaklanan sanatsal bir akımdır. Çağdaş yaşamın sıradan insanlar arasındaki görüntüsünü yansıtmaya çalışır. Özellikle zamanın İtalyan operasını tanımlayan bu akım, ilkel dürtülerle oluşan şiddet dolu öyküleri ve yoksul çevrelerde yaşanan melodramlardaki kişisel bunalımları, yapısal bir bütünlük içinde işler. Güzel tonlama,

virtüöz işi arylar, tatlı ezgiler bu tür gerçekçi sahneler için bir yana bırakılıp, az, simetrik, kısa ve öz melodiler kullanılır”.

Bu dönem eserlerinde dramatik yapının daha da ön plana çıkarılmasıyla, insan sesinin işlenmesiyle ilgili “Bel canto” türünün karakterinden de gittikçe uzaklaşmıştır. Altar (2001: 16), Verismo türünde anlatımın, birçok bakımdan yüzeysel ortamda kalmayı öngörmüş bir sanat anlayışı olduğunu söyler ve bunun, bu tip operaların doğası gereği olduğunu, birkaç başarı dışında yapılmış olan sayısız deneylerin hemen hemen hiçbirinin sonuç vermediğini vurgular. Verismo okulu 1910’larda süresini doldursa da etkileri 20. yüzyılın içlerine kadar sürmüştür.

2. 2. Verismo Türüne Katkı Sağlayan Önemli Besteciler

2. 2. 1. Giuseppe Verdi (1813 – 1901)

Giuseppe Verdi, 10 Ekim 1813’te İtalya’da Roncole adında bir köyde dünyaya gelir. Müzikle ilgili bir aileden olmamasına rağmen müziğe büyük bir düşkünlük göstermiş ve Busseto kasabasındaki Barezzi’den dersler almaya başlamıştır. Kısa sürede başarı gösteren Verdi, öğretmeni ve köyün ileri gelenlerinin de desteğiyle Milano konservatuvarına gönderilir fakat giriş sınavını kazanamaz. Bunun üzerine Milano’da La Scala tiyatrosunun şefi olan Lavigna’dan dersler almaya başlar. 1835’ yılında Busseto’ya geri dönen Verdi, öğretmenlik yapmaya başlar ve kasabanın müzik yönetmenliğini üstlenir. Sahne için müzik yazma tutkusuyla üç yıl sonra tekrar Milano’ya döner ve ilk operası “Oberto” 1839’da La Scala’da temsil edilir. Eser pek başarı sağlamaz fakat bundan sonra Verdi üç opera siparişi daha alır. Bunun üzerine bestelediği “Un Giorno di Regno” (Bir Günlük Kral) adlı eseri başarısız olur.

Şekil-5: Giuseppe Verdi



Özellikle opera sanatına yönelik eserler veren Verdi'nin hayatı boyunca bestelediği 30 kadar operanın birbirinden farklı 4 dönemde incelenmesi gerektiğinden bahseden Altar (2000: 50), 1839 – 1892 arasını kapsayan bu 53 yıllık süreyi şu bölümlerle inceler:

- 1- Verdi'de çıraklık ve olgunlaşma dönemi
- 2- Verdi sanatında büyük dönem
- 3- Verdi'de duraklama ve yükseliş dönemi
- 4- Verdi yaratıcılığında zirveleşme ve olağanüstü başarı dönemi

Verdi'nin eserlerinde çoğunlukla Avusturya'nın egemenliğinde bulunan İtalya'nın özgürlüğe kavuşması isteği sezilir. Eserleriyle, beklenen ulusal birliğe ve

özgürlüğe hizmet etmiş olan Verdi bu yönüyle sadece sanat dünyasında değil halkının gözünde de çok önemli bir yer edinmiştir.

19. yüzyılın ilk yarısında hâkim olan romantizm akımı, İtalyan operasında en çok ulusçuluk kavramını tetiklemiştir. Verdi'nin bu dönemdeki eserleri halk üzerinde önemli bir etki yaratmış ateşleyici bir güç olmuştur. Verdi, Nabucco (1842) , I Lombardi(1843), Ernani (1844), Legnano savaşı (1849), Maskeli Balo (1859) gibi operalarında yurtseverlik duygularını dile getirir.

Verdi 19. yüzyıl İtalyan opera bestecileri içinde en önemli isim olmuştur. İlk dönem eserlerinde Bellini ve Donizetti gibi bir önceki kuşağın etkilerinin görüldüğünden bahseden İlyasoğlu (1994), Verdi'nin yapıtlarındaki en önemli etkinliğin vokal çizgi olduğunu vurgular. Arya ve reçitatiflerinde yalın bir eşlik kullanılmıştır. Operanın akışı içinde bir parçadan diğerine akıcı ve doğal bir şekilde geçilmiş ve sahneler birkaç geleneksel kalıptan oluşmuştur. Aryalar belirli ve temel bir şancı için yazılmıştır. İlyasoğlu, Verdinin operalarıyla ilgili sözlerini şöyle sürdürür: “İlk dönemdeki operalarında bazı kolay izlenebilme yollarına başvurmuş, örneğin, “Don Carlos” ve “ Machbet”te Fransızların dans ve bale geleneğini kullanmıştır. Verdi, 1850 ve 60’lı yıllarda geleneksel kalıplardan arınmaya başlar. Eşlikleri daha zenginleşir, müziksel geçişleri daha yumuşak hale gelir; dinleyicinin alışageldiği, beklediği olaylar değişikliğe uğrar. Aida, Otello ve Falstaff gibi yapıtlarında üstün bir opera tekniği ve ustalıklı bir orkestra eşliği kullanmıştır. Verdi, olgunluk döneminde geleneksel yapıyı daha esnekletirmeye ve müzik eşliğini daha anlatımcı kılmaya çalışmıştır” (İlyasoğlu, 1994: 137).

Verdi'nin eserlerinde orkestra ses partileri açısından önem taşımaktadır fakat Wagner'de görüldüğü kadar hayati bir önem arz etmemektedir. Orkestra bestecinin müzikli dramlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Eserlerinde bazen bütün bir sahneyi, konuyu daha da güçlendirmek ve tipleri karakterize etmek için, orkestral bir kuruluş üstünde geliştirmiştir. Böylece Mozart'ta olduğu gibi Verdi'de de müzik ve dramatik eylem tek vücut halinde meydana gelmiştir (Altar, 2000: 48, 49).

Verdi'nin opera eserleri şunlardır: Oberto Conte di San Bonifacio (Milano, 1839), Un Giorno di Regno (Milano, 1840), Nabucco (Milano, 1842), I Lombardi (Milano, 1843), Ernani (Venedik, 1844), I Due Foscari (Roma, 1844), Giovanni D'arco (Milano, 1845), Alzira (Napoli, 1845), Attila (Venedik, 1846), Macbeth (Floransa, 1847), I Masnadieri (Londra, 1847), Jérusalem (I Lombardi'nin revize versiyonu, Paris, 1847), Il Corsaro (Trieste, 1848), La Battaglia di Legnano (Roma, 1849), Luisa Miller (Napoli, 1849), Stiffelio (Trieste, 1850), Rigoletto (Venedik, 1851), Il Trovatore (Roma, 1853), La Traviata (Venedik, 1853), Les Vêpres Siciliennes (Paris, 1855), Giovanna de Guzman (Les Vêpres Siciliennes'in revize versiyonu, Parma, 1855), Simon Boccanegra (Venedik, 1857), Aroldo (Stiffelio'nun revize edilmiş versiyonu, Rimini, 1857), Un Ballo in Maschera (Roma, 1859), La Forza del Destino (St. Petersburg, 1862), Don Carlos (Paris, 1867), Aida (Kahire, 1871), Otello (Milano, 1887), Falstaff (Milano, 1893).

2. 2. 2. Georges Bizet (1838 – 1875)

25 Ekim 1838'de Paris'te doğan Georges Bizet, daha dokuz yaşındayken Paris Konservatuvarına kabul edilmiş, on yaşına geldiğinde ise tanınmaya başlamıştır. Bizet konservatuvarda Marmontel, Zimmermann, Benoist ve Halevy gibi hocalarla çalışma fırsatı bulur ve henüz 19 yaşındayken Roma ödülünü kazanır.

Başarılı öğrencilik yıllarından sonra Roma'ya giden Bizet burada "Don Procopio" ve "La Guzla de Lemir" adlı İtalyan türünde iki opera ve başka türden eserler yazarak 1860 yılında Paris'e gönderir. Bunlardan "Don Procopio" ilk olarak ancak 1906 yılında Monte Carlo'da sahnelenir. Altar (2000: 194) Bizet'nin bundan sonraki çalışmalarında müzikli sahne eserleri bakımından pek başarılı sonuçlar alamadığından bahseder. Bestecinin İtalya'dan döndükten sonra yazdığı "Les Pecheurs de Perles" (İnci Avcıları), "La Jolie Fille de Perth" (Perth'li güzel kız) ve "Djamileh" (Cemile) operaları da başarısız olmuştur. Hayatı boyunca yazmış olduğu opera ve operetlerden yana yüzü gülmeyen Bizet'nin 37 yaşında ölmesinin nedeninin

de, ancak ölümünden sonra ilgi gören Carmen operasının daha ilk temsilde ki başarısızlığı olduğu söylenmektedir.

Şekil-6: Georges Bizet



Söylenildiği gibi Carmen operasının değeri Bizet öldükten sonra anlaşılmıştır. Bizet'nin İspanyol yerel yaşamını büyük başarıyla işlediği bu eseri dünya opera repertuarının en beğenilen ve vazgeçilmez eserleri arasında yerini almıştır.

Bizet bazı eleştiricilere göre Wagner'in izinde olma eğiliminden dolayı halkın gözünde sempati kaybetmeye başlamıştır. Bu etkiden kurtulmaya çabalayan Bizet Carmen operasıyla ilk olarak böyle bir özgün adım atmıştır. Carmen her ne kadar Wagner etkisinden sıyrılmış bir eser olsa da, yine de bu eserde teknik anlamda Wagner'e özgü bazı faktörler kullanılmıştır

Carmen operasının librettosu, Fransız roman yazarı Prosper Merimee'nin hikâyesinden esinlenilerek H. Meilhac ve Ludovic Halevy tarafından yazılmıştır. Şatır (1977: 30), Merimee'nin aslında romantik bir yazar, eserinin de realist olmaktan çok romantik bir eser olduğunu vurgular. Fakat romandan seçilip librettoya aktarılan vahşet dolu gerçekçi bölümler ve bunların işlenişi eseri fazlasıyla gerçekçi kılmıştır.

Bizet Carmen operasıyla daha İtalya'da Verist sanatçıların ortaya çıkışından çok önce gerçekçi bir eser ortaya koymuştur. Besteci her ne kadar Verist sanatçılar içinde sayılmasa da bu eseri ile gerçekçiliğe tamamen uygun bir opera ortaya koymuştur. Bestecinin önemli sahne eserleri şunlardır: Le Docteur Miracle (Paris, 1857), Don Procopio (Monte Carlo, 1906), Ivan IV (Manchester, 1975), Les Pecheurs de Perles (Paris, 1863), La Jolie Fille de Perth (Paris, 1867), Djamilah (Paris, 1872), Carmen (Paris, 1875)

2. 2. 3. Ruggiero Leoncavallo (1850 – 1919)

8 Mart 1858'de Napoli'de doğan Ruggiero Leoncavallo, Napoli konservatuvarında Beniamino Cesi, Lauro Rossi ve Michele Ruta gibi hocalara öğrenci olduktan sonra kendisini tamamen besteciliğe vermiştir. Mascagni gibi Leoncavallo'da tek bir operasıyla dünyaca tanınmış bir bestecidir. Leoncavallo'yu üne kavuşturan eseri 2 perdelik "I Pagliacci" operası olmuştur.

İlk olarak Fransız yazar A. De Vigny'nin (1797 – 1863) "Chatterton" adlı dramını konu alarak opera besteciliğine başlayan Leoncavallo bu eserin librettosunu da kendisi yazmıştır. Bologna'da sahnelenmesi beklenen eser uzun süre sahnelenememiş; 1896 yılında ilk kez Roma'da sahneye çıktığında ise başarısız olmuştur. Bundan sonra uzun süre müzik öğretmenliği, eğlence orkestralarında piyanistlik ve gezgin tiyatro topluluklarında müzikçilik gibi işlerle uğraşarak yaşamını sürdüren Leoncavallo sonraları yeniden operalar yazmaya başlamıştır.

Şekil-7: Ruggiero Leoncavallo



Bestecinin Cavalleria Rusticana gibi dünya opera literatürünün önemli eserleri arasına giren “I Pagliacci” dışındaki diğer eserleri ise şunlardır: Maia (Roma, 1910), Zingali (Londra, 1912), Goffredi Mameli (Cenova, 1916). Operetleri: Malbruk (Roma, 1910), La Reginetta dele Rose (Roma, 1912), Are you there? (Londra, 1913), La Candidata (Roma, 1915), Prestami tua moglie (Montecatini, 1916), Achi la giarettiera (Roma, 1919), Edipo Re (Chicago, 1920), Il primo bacio (Montecatini, 1923), La maschera nuda (Napoli, 1925).

2. 2. 4. Giacomo Puccini (1854 – 1924)

22 Aralık 1858 yılında Lucca’da doğan Giacomo Puccini’nin müziğe olan üstün yeteneği ilk olarak C. Angeloni tarafından fark edilir ve Puccini, İtalya kraliçesi Marguerita’nın da desteğiyle Milano konservatuvarına girer. Burada Antonio Bazzini

ve Amilcare Ponchielli gibi hocalarla çalışan Puccini, konservatuvarı 1883 yılında bitirir.

Şekil-8: Giacomo Puccini



Puccini konservatuvarı bitirdikten sonra hocası Ponchielli'nin tavsiyesi üzerine Sonzogno'nun açtığı tek perdelik opera yarışmasına katılır. Yine Ponchielli'nin tavsiyeleriyle, librettoyu danışmak için yazar Ferdinando Fontana ile tanışır. Fontana ile yaptığı çalışmalar sonucunda ortaya çıkan "Le Villi" adlı opera ile yarışmaya katılır fakat başarılı olamaz. Ancak Puccini, piyano doğaçlamaları yaptığı bir toplulukta Boito'nun ilgisini çeker ve onun desteğiyle "Le Villi" adlı operası Milano'da bir tiyatrodan sahnelenir. Eser sahnelendikten sonra da Ricordi basımevi tarafından basılır (İlyasoğlu, 1994: 152).

Puccini “Le Villi” operasının başarısından sonra opera besteciliği konusunda önemli adımlar atmıştır. Puccini ilk büyük başarıyı üçüncü operası “Manon Lescaut” ile elde etmiştir. Puccini bu eseri oluştururken tam 7 libretist değiştirmiş, sonunda istediği edebi ve müzikal düzeye gelene eser 1893 yılında dünya çapında ün kazanmıştır. Aynı konu Abbe Prevost’un ünlü romanından esinlenilerek hazırlanan başka bir libretto ile Puccini’den önce Fransız besteci Jules Massenet tarafından “Manon” adıyla bestelenmiştir fakat bundan 27 yıl sonra, Puccini’nin “Manon Lescaut” adlı eseri “Manon”u adeta unutturmuştur.

Müzikolog ve opera eleştiricilerine göre Puccini’nin Verismo türü bakımından yeri tam olarak saptanamamıştır. Puccini pek çok araştırmacıya göre Verist sanatçılar arasında olmakla beraber, kişiliği ve eserleri ile de İtalyan geleneğinden kopmadığı görülmektedir. Verdi’nin varisi gibi değerlendirilen eserleri, İtalyan geleneğine bağlı olmasından dolayı 19 yüzyılın başlarında ortaya çıkan Yeni İtalyan Okulu’nun Verismo türündeki eserleri arasında değerlendirilmez fakat Puccini yine de Verist besteciler arasında gösterilmektedir. Puccini yaşadığı dönemin yenilik ve isteklerine ayak uydurmuş, besteleme tekniğindeki yenilenme çabalarına önem vermiş, çağdaşı olan Debussy, Stravinsky, Schönberg gibi bestecilerin teknik ve estetik yapılarını yakından izlemiştir. Yenilikleri bu kadar yakından takip etmesine rağmen kendi eserlerinde geç romantizm’e dayalı bir anlatım sağlamıştır. Bestecinin bu uygulayışa örnek olarak “La Boheme” operasında gösterdiği anlatım, “Tosca” ve “Madame Butterfly” operalarında da görülmektedir. Bu eserlerinden sonra Puccini müzik dilini biraz daha zenginleştirir ve “La Fanciulla del West” operasında tiyatro tekniğine dönük eser vermekten uzaklaşır.

Puccini’nin bütün eserleri arasında, Cavalleria Rusticana ve I Pagliacci’deki gibi bir sert gerçekçilik sadece “Il Tabarro” operasında vardır. Verismo türünün adeta standartlaşmış olan karı-koca-sevgili ilişkisi bu eserin de temelinde bulunmaktadır. Bu eser Puccini’nin “Trittico operaları”ndan ilkidir. Trittico, üçlü ya da üçlü eser anlamına gelmektedir. Bu serinin diğer eserleri yine birer perdelik olan “Suor Angelica” ve “Gianni Schicchi” operalarıdır. Bu eserler ilk olarak 1918 yılında

Newyork'taki Metropolitan operasında sahnelenmiştir. İtalya prömiyeri ise 11 Ocak 1919'da Roma'da yapılmıştır. İl Tabarro operasının librettosu ünlü Fransız yazarı Guy de Maupassant'ın bir öyküsünden esinlenilerek İtalyan libretisti Giuseppe Adami tarafından yazılmıştır.

İl Tabarro, kelime anlamı bakımından İtalyanca'da "palto" anlamına gelmektedir. Eserin konusu Paris'te Sen nehri üzerinde kıyıda bir Mavnanın üzerinde geçmektedir. Eserin üvertürü arasında işitilen römorkör düdüğü ve otomobil kornası gerçeği ve çağdaş zamanı başarılı bir şekilde vurgulamaktadır. Puccini'nin diğer önemli eserleri ise şunlardır: Le Villi (Milano, 1884), Edgar (Milano, 1889), Manon Lescaut (Torino, 1893), La Boheme (Torino, 1896), Tosca (Roma, 1900), Madame Butterfly (Milano, 1904), La Fanciulla del West (Newyork, 1910), Trittico operaları (Newyork, 1918), Turandot (Milano, 1926).

2. 2. 5. Pietro Mascagni (1863 – 1945)

7 Aralık 1863'te Livorno'da doğan Mascagni, Verismo okulunun başta gelen temsilcilerindendir. Konservatuvarın devamlılık gerektiren düzenli hayatına ve hocası olan Amilcare Ponchielli'nin katı disiplinine uyum gösteremediği için Milano Konservatuvarı'ndan ayrılarak gezici bir opera kumpanyasına girmiştir. Giovanni Verga'nın, Sicilya'da geçen bir melodramına dayalı Cavalleria Rusticana (Köylü Namusu) adlı tek perdelik operasıyla, basımevi Sonzogno'nun açmış olduğu yarışmada ilk ödülünü kazanmıştır (1889). Eser 1890 yılının mayıs ayında Roma'daki Teatro Costanzi'de sahnelendiği ilk gün başarıya ulaşmıştır.

Şekil-9: Pietro Mascagni



Şatır (1977: 32, 33), *Cavalleria Rusticana*'nın, Sicilyalı bir yazar olan Giovanni Verga'nın (1840 – 1922) kaleme aldığı bir Sicilya öyküsü olduğundan bahseder ve *Cavalleria Rusticana*'nın, Sicilyalıların haşin yaşamının, kıskançlıklarının ve onur kavramlarının, kadınlara göz dikilip onurlarıyla oynandığında savunma yöntemlerinin gerçekçi bir şekilde anlatıldığı bir eser olduğunu vurgular. Eserin librettosu Guido Menasci ve Giovanni Targioni Tozzetti tarafından yazılmıştır.

Cavalleria Rusticana sadece bir perdelik bir eser olmasına rağmen opera literatürünün en önemli eserleri arasında yer almıştır. Operada olay Sicilya'da bir kasabada, Paskalya günü geçmektedir. Eserde karşılaşılan Mascagni'ye özgü lirizmin en güçlü iki örneğinden biri, dinleyeni son derece etkileyen kilise sahnesi, diğeri de orkestra için yazılmış olan ve aşırı bir duyarlılığı yansıtan intermezzo bölümüdür (intermezzo sinfonico).

Mascagni eserlerinde melodi bakımından geleneksel İtalyan operasına bağlı kalmıştır ama operalarında orkestranın rolü oldukça gelişmiştir. Mascagni'nin

armonik işleyişi, oldukça sade bir atmosferi yansıtmaktadır. Mascagni'nin müzikal karakteri ile ilgili Şatır (1977: 133, 134) şunları söylemektedir: “Mascagni, çoğu eleştirmen tarafından ilhamdan yoksun bir besteci olarak gösterilir. Bunu kabul etmeyenler ve onu bu ithamı yapanlara karşı savunanlar bile, ondaki ilhamın, üzerinde çalıştığı bir eserin ancak son perdesine kadar gücünü koruyabildiğini ve son perdede zayıfladığını kabul ederler. Bir perdelik Cavalleria Rusticana'daki başarısının nedenini operanın bu kısalığında aramamız gerekir. Bir başka neden de, daha önce değindiğimiz, Wagner'in ve Wagner'in yolunu izleyenlerin aşırı romantizminden bıkmaya başlamış olan opera izleyicisinin bu eserde bulduğu gerçekçilik, hareketlilik ve duygululuktur. Müziğini görüleğelen ve sıradan, orkestrasyonunu ise monoton bulanların sayısının çokluğuna rağmen, konusu halkın ne istediğinin bilinci içerisinde seçilmiş, librettosu da hareketli olarak tertiplenmişti. Eserin müzikalitesi basitti ama sahnedeki etkinliği reddedilemezdi”.

Mascagni'nin Cavalleria Rusticana dışında yazdığı fakat kendisine pek bir başarı sağlamayan diğer operaları ise şunlardır: L'Amico Fritz (Roma,1891), I Rantzau (Floransa, 1892), Silvano (Milano,1895), Zanetto (Pesaro,1896), Iris (Roma,1898), Le Maschere (Genoa, 1901), Amica (Monte Carlo, 1905), Isabeau (Buenos Aires, 1911), Lodoletta (Roma, 1917). Operetleri: Si (Roma, 1919), Il piccolo marat (Roma, 1921). Lirik komedyaları: Scampolo (1921), Nerone (Milano, 1935), I bianchi ed i neri (1940).

2. 3. Verismo Türünde Eser Veren Diğer Besteciler

İtalya'da Verdi, Leoncavallo, Puccini ve Mascagni dışında Verismo türünde eser veren diğer besteciler şunlardır: Arrigo Boito (1842–1918), Alfredo Catalani (1854–1893), Gellio Benvenuto Coronaro (1863–1916), Francesco Cilea (1866–1950), Ferruccio Benvenuto Busoni (1866–1924), Umberto Giordano (1867–1948), Italo Montemezzi (1875–1957), Franco Alfano (1876–1954), Ermanno Wolf-Ferrari (1876–1948), Riccardo Zandonai (1883–1944). Verismo türünün Fransa'daki temsilcileri ise; Jules Massenet (1842–1912), Alfred Bruneau (1857–1934), Gustave

Charpentier (1860–1956), Camille Erlanger (1863–1919), Xavier Henri Napoleon Leroux (1863–1919) ve Henri Février'dir (1875–1957). Almanya'da da Eugen d'Albert (1864–1932), Max von Schillings (1868–1933), Leo Blech (1871–1958) ve Hermann Wofgang von Walterhausen (1882–1954) Verismo türünün temsilcisi olmuşlardır. Bunların dışında Verismo türünde eser veren bestecilerden biride Çek Leoš Janáček'tir (1854–1928).

III. BÖLÜM

LA TRAVIATA

3. 1. ESERİN KİMLİĞİ

3. 1. 1. Yazıldığı yıl ve bölümleri: 1853, 4 perde

3. 1. 2. Yazarı: Francesco Maria Piave

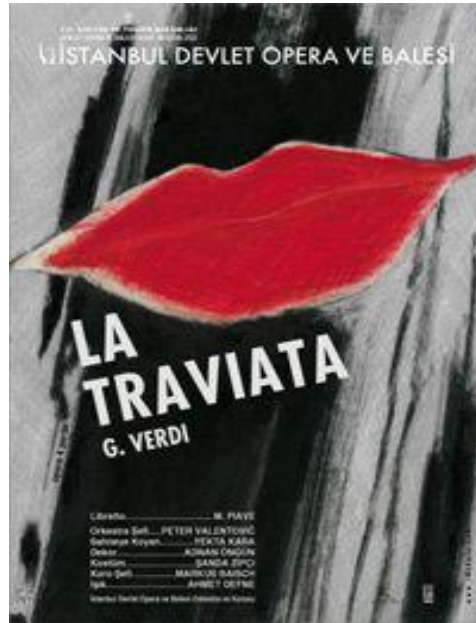
3. 1. 3. Dünya Prömiyeri: 6 Mart 1853, Venedik

3. 1. 4. Türkiye Prömiyeri: 1954, Ankara

3. 1. 5. Başlıca Karakterler, Ses Karakterleri ve Dünya Prömiyerinde Yer Alan Sanatçılar

Karakterler	Ses Karakterleri	Prömiyerde Sanatçılar
Violetta Valéry	soprano	Fanny Salvini Donatelli
Alfredo Germont	tenor	Ludovico Graziani
Giorgio Germont, babası	bariton	Felice Varesi
Flora Bervoix	mezzosoprano	Speranza Giuseppini
Annina, Violetta'nın hizmetkârı	soprano	Carlotta Berini
Gastone, Alfredo'nun arkadaşı	tenor	Angelo Zuliani
Baron Douphol	bariton	Francesco Dragone
Marki d'Obigny	bas	Arnaldo Silvestri
Doktor Grenvil	bas	Andrea Bellini
Giuseppe, Violetta'nın hizmetçisi	tenor	G. Borsato
Flora'nın uşağı	bas	G. Tona
Komisyoncu	bas	Antonio Mazini

Şekil-10: İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenen La Traviata operasının afişi



3. 1. 6. Konunun Geçtiği Çağ ve Yer:

18. yüzyıl başları. Modern prodüksiyonlarda 19. yüzyıl, Paris

3. 1. 7. Konu

I. Perde

“Zengin döşenmiş büyük bir salon. Fraklı genç erkekler, tuvaletleri içinde güzel kadınlar. Dilber Violetta evinde bir parti düzenlemiştir. Misafirlerin arasında kadının hekimi Dr. Grenvil, arkadaşı Flora, Baron Douphol da bulunmaktadır. Herkes durmadan içilen şampanyanın etkisiyle çılgınca eğlenmektedir. Violetta sağlığı yönünden yapılan bazı hatırlatmalara cevap verir, kendisinin tanıdığı tek hekimin “zevk” olduğunu, sadece zevk için yaşadığını söyler. Kapı açılır, salona Gastone ve yanında yakışıklı bir delikanlı girmiştir. Gastone, genci Violetta’ya tanıtır; adı Alfredo’dur, kadını önceden birkaç kere görmüş, hayran olmuştur. Violetta onları bir masaya oturtur, şampanya ikram eder. Alfredo kadehini alır, herkesin katıldığı ünlü

içki aryasını söyler (Libiamo, libiamo). Violetta kendisini güzelleştiren tebessümüyle Alfredo'ya yaklaşır, her ikisi de heyecan içindedir. Kadın kurnazca bir plan uygular; misafirlerini dans etmek üzere öteki salona gönderir. Çiftler sahne arkasında çalan orkestranın valsyle dans ederlerken, iki yeni çift yalnız kalırlar. Aralarında başlayan aşkı açıklamamak için bir sebep yoktur. Kadın delikanlıya dikkatli olmasını, yalnız bağımsızlık ve zevk veren dostlar için yaşadığını, eğer bunları sağlayamazsa kendisini bırakmasını söyler, delikanlı ise bir yıldan beri ona nasıl hayran olduğunu anlatmaktadır (Un di felice). Düet sona erdikten sonra Violetta göğsünden bir çiçek çıkarır ve Alfredo'ya verir. Bu çiçek solduğunda kendisine gelmesi içindir. Alfredo, büyük bir mutlulukla çiçeği Violetta'dan alır, kadının elini nazikçe öper ve salondan ayrılır. Dans edenler salona dönmüşlerdir, sabah olmaktadır. Herkes yavaş yavaş veda ederek ayrılır. Misafirler çıktıktan sonra yalnız kalan Violetta bir divana uzanarak hayallere dalar; “Bu çok tuhaf, kalbimde yalnız onun sesinin yankıları var” (Ah! Fors'è lui). Acaba bu çocukluğundan beri özlediği saf ve temiz aşk olmasın. Hayır, bu deliliktir, bir hayaldir (Folie, folie!). Dışardan Alfredo'nun sesi duyulmaktadır. Violetta âşık olmuştur. Bunu başka bir arya ile açıklarken bir yandan da Alfredo'yu unutmaması gerektiğine kendisini inandırmaya çalışır (Sempre libera).

Şekil-11: Birinci perdede Violetta'nın evindeki parti



II. Perde

Sevgililerin kaldığı sayfiye evinde bir salon. Her ikisi de büyük aşklarına karşı koyamamış, beraber yaşamaya başlamışlardır. Henüz avdan dönen Alfredo hayatından çok memnundur, sevgiliyle mutluluk içindedir (De miei bollenti spiriti). Violetta çılgın hayatına veda etmiş, elmaslarını satarak geçinecekleri parayı bulmuştur. Hizmetçi Annina görünür. Kadın yine bazı eşyalar satmış, evin masraflarını karşılayacak bir miktar para daha getirmiştir. Fakat bu paranın masraflara yetmesi imkânsızdır. Alfredo ilk defa biraz gerçekleri görmeye başlamıştır. Annina'ya Paris'e giderek para bulacağını söyler. Violetta'ya kısa bir mektup yazıp durumu anlatır ve çıkar. Violetta görünür. Birinci perdedekinden bambaşka bir kadın olmuştur. Renkli ve sağlıklı bir görünüşü vardır. Annina'ya Alfredo'yu sorar. Paris'e gittiğini öğrenir. İçeri giren uşak bir zarf uzatır. Uşak odadan çıkarken Violetta bir kişizade beklediğini, eğer gelirse hemen içeri almasını söyler. Uşak çıkınca Violetta zarfı açar. Flora'dan bir parti davetiyesi gelmiştir. Violetta bu partiye katılmayacağını söylerken odaya uşak girer ve bir beyin kendisini görmek istediğini söyler. Violetta derhal içeri alınmasını söyler. Odaya yaşlı, kibar görünümlü bir adam girer. Bu Alfredo'nun babası Giorgio Germont'dur. Kadından oğlunu bırakması için ricaya gelmiştir. Alfredo'nun hafifmeşrep bir kadınla yaşıyor olması kızının iyi bir evlilik yapmasına engel olmaktadır. Violetta, bu teklifi kabul etmeye razı değildir (Non sapete quale affetto). Babanın saydığı diğer sebepler ve yaptığı uzun konuşma üzerine Violetta boyun eğer. Adam çıkınca arkadaşı Flora'ya derhal bir mektup yazarak yanına geleceğini bildirir, bir diğer mektupla da Alfredo'ya veda eder. Tam bu sırada delikanlı döner, kadın ona kendisini sevip sevmediğini sorar, ısrarla tekrar ettirir (Ama mi Alfredo! Ama mi quanto io t'amo) ve gözyaşlarıyla odadan çıkar. Biraz sonra bir haberci gelerek Violetta'nın mektubunu uzatır. Violetta sözünde durmuş, Alfredo'yu terk etmiştir. Delikanlı bitkin bir halde odaya giren babasının göğsüne yıkılır. Baba, oğlunu taşradaki evlerine gitmek için ikna etmeye çalışır (Di provenza il mar, il sol). Alfredo bir an Flora'nın davetiyesini görür, kıskançlık ve intikam duygusuyla kıvrınmaktadır. Karar verir, Paris'e gidecek, kadını bulacaktır.

III. Perde

Violetta'nın arkadaşı Flora Bervoix'nın evinde bir salon. Kadın dostları için bir parti düzenlemiştir. Fal bakan çingeneler, hatta boğa güreşçileri bile çağırılmış, eğlence için her şey düşünülmüştür. Masaların bazılarında kumar oynanmaktadır. Alfredo girer, bir masaya oturarak kumar oynamaya başlar. Biraz sonra Violetta yeni sevgilisi Baron Douphol'un kolunda içeri girer. Alfredo mütemadiyen kazanmaktadır. Sevgililer arasında sessiz bir savaş başlar. Misafirlerin diğer odaya geçmesinden yararlanan Violetta, Alfredo'yu salona çağırır. Alfredo geldiğinde Violetta Baron'la bir mesele çıkarmaması için ricada bulunur. Alfredo, kadın kendisiyle gelirse nefret ettiği Baron'a bir şey yapmayacaktır. Violetta bu şartı kabul etmez. Verdiği bir söz Alfredo ile gitmesine engeldir. Alfredo bu sözün ne olduğunu sorar, kadın Baron'u sevdiğini söyler. Delikanlı yerinden fırlar, misafirleri salona çağırır, onlara Violetta'yı gerçekten sevdiğini, fakat onu paradan başka bir şey düşünmeyen bir insan olduğunu haykırır ve "İşte, tüm borcumu ödüyorum!" diyerek kumarda kazandığı paraları Violetta'nın ayaklarına atar. Kadın, arkadaşı Flora ve Dr. Grenvil'in kollarına düşer. Bütün davetliler ve bu arada salona giren Giorgio Germont hayret içindedir. Herkes delikanlıyı ayıplamakta, Violetta'ya acımaktadır. Alfredo yaptığına pişmandır. Fakat bu arada Baron Alfredo'ya yaklaşarak bu hareketinin cezasını çekeceğini söyler, düello'ya davet eder. Diğer yanda Violetta delikanlının bir gün kendisi için yaptığı fedakârlığı anlayacağını fakat bunun bir sonuç vermeyeceğini, Alfredo'yu ölünceye kadar seveceğini söyler. Misafirler çıkarken perde iner.

IV. Perde

Paris'te Violetta'nın apartmanı. Güzel kadın hastadır. Annina girerek doktorun geldiğini haber verir. Dr. Grenvil, Violetta'yı muayene ederek ona cesaretlendirici sözler söyler. Ayrılırken kapı önünde Annina'ya gerçeği bildirir; hastalık çok ağarlaşmıştır, Violetta ancak iki üç saat daha yaşayabilecektir. Kapalı perdelerin arkasından şen bir kalabalığın sesleri yükselir. Dışarıda karnaval kutlanmakta, halk çılgınca eğlenmektedir. Annina bir mektupla döner, mektup Alfredo'nun babasından gelmektedir. Kadın yavaş yavaş okur; "Düello yapıldı. Baron yaralıdır. Yarası ciddi değil. Alfredo'yu sizden özür dilemek için gönderiyorum. Her ikinize de mutluluk ve

iyi bir gelecek dilerim...”. Violetta geçmişe veda ederek beklemeye başlar (Addio! Del passato). Dışarıdan karnaval gürültüsü tekrar yankılanır, Alfredo içeri girmiştir. Sevgilisinin kollarına atılmış, kadın artık geleceği düşünmeye başlamıştır. Yine sayfiyeye gidecekler, mutluluk içinde yaşayacaklardır. Annina’ya seslenir; “Doktor’a söyle, yaşamak istediğimi söyle... Alfredo döndü artık...”. İki sevgilinin düeti eserin en güzel sayfaları arasındadır (Parigi o cara). Alfredo’nun babası ve Dr. Grenvil girerler. Baba, Violetta’ya kızım diye seslenmektedir. Fakat artık çok geçtir. Violetta her şeyi anlamıştır, kurtulamayacaktır. Alfredo’ya sağlıklı günlerinin resmini taşıyan bir madalyon vererek onu evleneceği kıza armağan etmesini söyler. Kendisi de gökyüzünde meleklerle onun mutluluğu için dua edecektir. Orkestra aşk melodisi yükselirken yeni bir hayatın tatlı, hayalini görmüş gibi bağırır; “Yine yaşayacağım, ah! Ne mutluyum”. Güzel başı yana doğru sarkar, güzel kadın ölmüştür. Dr. Grenvil Violetta’nın nabzına bakar, her şeyin bittiğini haber verir. Alfredo bedbaht bir şekilde hıçkırırken perde kapanır” (Yener, 1992: 200,201,202).

3. 1. 8. Dekor

- I. Perde: Violetta’nın evinde oldukça şık ve zengince döşenmiş bir salon
- II. Perde: Violetta’nın Paris yakınlarındaki yazlığının, bahçeye bakan salonu
- III. Perde: Flora Bervoix’nın evinde partinin düzenlendiği şık bir salon
- IV. Perde: Violetta’nın yatak odası

3. 2. ESERİN TÜRÜ VE BESTELENEİŞİ

3. 2. 1. Eserin Türü

Çağın opera geleneklerine karşın, Verdi La Traviata’da librettoyu bulunduğu çağın görüntüleri içinden çıkartmıştır. Eserde karakterler günü gününe Paris caddelerinde görülen elbiseleri giymektedirler. Partisyonunun daha önceki eserlere oranla daha küçük çapta tutulması ve karakteri bakımından da aynı zamanda bir oda operasıdır. La Traviata Verdinin “İl Trovatore” operasının çarpıcı ve sert karakterine karşıt olarak, saf bir rahatlık içinde düşünülmüş ender denemelerindendir. Dokunaklı ve hüznün verici yönü ile de, seyirciye sahne ile daha içli dışlı olma isteğini verir. Verdi La Traviata’da romantizm ve realizm’i bir arada yaşatmıştır. Verdi’nin bütün operaları arasında La Traviata, konusu bilinen bir yerde geçen tek eserdir.

“Violetta’nın belli yönlerini yansıtan 1. perde ve 3. perde (bazen 4.perde)’nin sevimli prelüdüleri, bestecinin diğer bütün gürültülü ve yüklü üvertürlerinden bütünü ile farklıdır. Yapıt, konunun en etkin anlatım yolunun ancak müzik olduğuna insanı inandırırçasına tümüyle yaratıcı dramatik bir müzikten oluşur. Her defasında yeni bir biçimde ele aldığı anlaşılabilir diğer bazı eskimiş ve beylik yollara da başvurmuş olmasına karşın, Verdi, operanın kaçınılmaz trajik sonunu ustalıklı seyircinin belleğine işler” (www.dobgm.gov.tr).

3. 2. 2. Eserin Bestelenişi

Verdi’nin La Traviata operasının konusu, Alexandre Dumas’ın “Kamelyalı Kadın” adlı romanından alınmıştır. Bu romanın konusu da gerçek bir hayattan esinlenilerek yazılmıştır. Yaşamı bu esere kaynak olan Alphonsine Plessis’in, o dönemde Paris’in tanınmış hafifmeşrep kadınlarından biri olduğundan bahseden Yener (1992: 199,200), kadının daha sonra adını Marie Plessis olarak değiştirdiğini

vurgular. Dumasfils olağanüstü güzellikte olan bu kadını ilk defa 1844 yılında görür ve bundan üç yıl sonra kadın veremden ölür. Çok etkilendiği bu kadını ve yaşamını konu olarak seçerek yazdığı “Kamelyalı Kadın” adlı eseri çok büyük bir ilgi görür ve adeta kapışılır. Dumasfils eserdeki başkahramanın adını Marguerite Gautier olarak değiştirmiştir. Eseri okur okumaz bestelemeye karar veren Verdi, Piave’nin hazırlamış olduğu metni 19 gün gibi bir sürede bestelemiştir. Opera ilk olarak 1853 yılında oynanır fakat başarısız olur. Bu başarısızlığın türlü sebepleri olduğu düşünülmektedir. Bu sebepler; eserin o dönemdeki ahlak anlayışına uygun olmayışı, veremden ölen Violetta’yı oynayan sanatçının gayet sağlıklı bir kadın olması ve ilk temsildeki kostümlerin sahnede çok fakir kalması olarak gösterilmektedir.

Verdi’nin, dostu Cesare de Santis’e yazmış olduğu bir mektubunda, La Traviata’yı nasıl büyük bir istekle yazdığı anlaşılmaktadır. Verdi bu mektubunda bestelemeye elverişli, yeni, büyük ve soylu konular istediğinden, bunun için de “Kamelyalı Kadın” ı seçtiğinden bahseder ve eserin adını La Traviata olarak belirler.

3. 3. ESERİN DRAMATURJİK YAPISI

3. 3. 1. Tema ve Karşıtlıklar

3. 3. 1. 1. Ana Tema ve Karşıtlıklar

La Traviata'nın ana teması insanın gerçek yaşantısı ile toplum görüşü arasındaki çelişkiye dayanmaktadır. Burada toplum görüşü bakımından değerlendirildiğinde kurallara uymadığı için küçümsenen Violetta, hafifmeşrep yönü ile istediği biçimde ve rahat bir yaşam sürmekte olduğundan, hayatına anlam katacak gerçek bir aşktan yoksun kalmıştır.

Eserde Alfredo'nun babası Giorgio Germont'un sevgililerin ilişkisine engel olmak istemesi, dramatik özellik taşıyan bir biçimde görülür ve asal bir karşıtlığı ortaya koyar.

3. 3. 1. 2. Diğer Tema ve Karşıtlıklar

Eserde yan temalardan biri Violetta'nın, sevgilisini kaybetmek pahasına Alfredo'nun babası Giorgio Germont'a verdiği sözü tutması, bir diğeri de ayrıldıktan sonra bir partide Violetta'yı kendisine düşman olan Baron Douphol'un kollarında gören Alfredo'nun, öfke ve kıskançlık duygularıdır. Bu duygularla Alfredo ve Baron Douphal arasında düelloya kadar varan çatışma ise bir yan karşıtlığı teşkil etmektedir.

3. 3. 2. Karakterler ve Rol Dağılımı

3. 3. 2. 1. Ana Karakterler

Eserde dramatik aksiyonu geliştiren ve yönlendiren baş karakterlerdir. Eserin asal kişileri şunlardır:

- Violetta Valery, Hafifmeşrep bir kadın
- Alfredo Germont, Taşralı bir genç
- Giorgio Germont, Alfredo'nun babası

3. 3. 2. 2. Diğer Karakterler

Diğer karakterler dramatik aksiyonun içinde ana karakterlere katkıda bulunurlar.

Diğer karakterler şunlardır:

- Flora Bervoix, Violetta'nın arkadaşı
- Annina, Violetta'nın hizmetçisi
- Gastone, Letorieres vikontu
- Baron Douphol, Alfredo'nun arkadaşı
- Marki d'Obigny, Bir kişizade
- Doktor Grenvil, Violetta'nın doktoru

3. 3. 2. 3. Figüranlar

- Giuseppe, Violetta'nın uşağı
- Flora'nın uşağı
- Komisyoncu

3. 3. 3. Müzikal Yapı

La Traviata operasının librettosu incelendiğinde, 4 perdenin de bir bütünün parçaları olduğu ve her perdede farklı bir motifin incelendiği görülmektedir. Bu motifler; Birinci perdede “tanışma ve aşk”, ikinci perdede “ayrılık”, üçüncü perdede “mutsuz karşılaşma ve heyecan”, dördüncü perdede ise “anılar ve ölümden huzur” şeklinde adlandırılabilir (Altar, 2000: 79).

La Traviata'nın uvertürü, adeta bütün operayı içinde barındıran, eserin içinde pek çok kez duyulan ve Violetta'yı hatırlatan motiflerden oluşan kısa bir prelüdden ibarettir. Verdi bu prelüdde, operaya hâkim olacak havayı ustalıkla seyirciye duyurmuştur. Kemanların pianissimo ezgileriyle duygu yüklü bir şekilde, tonun minör dominantı si minör üzerinde başlayan Mi majör prelüd, Si minördeki bu kısa girişten sonra majör tonalitenin daha baskın bir hal almasıyla farklı bir hava kazanır ve zarifliğini kaybetmeden daha ritmik ve parlak bir şekilde devam eder.

1. perde, uvertürün ardından, Violetta'nın zengin döşenmiş salonundaki eğlence toplantısıyla başlar. Orkestranın çaldığı La majör tonundaki parlak ve oldukça hareketli müziğe koro da katılır. Koronun girişinin hemen ardından Violetta da aynı temanın üzerinde müziğe katılır ve misafirlerine hitab ederek başlamış olan eğlencenin içtikçe keyif vereceğini söyler. Bütün misafirler yani koro Violetta'nın sözlerini onayladıktan sonra Gastone yanında Alfredo ile Violetta'ya yaklaşır ve onları tanıştır. Tanışma esnasında orkestra eşliğindeki kemanlardan, önceki hareketli ezgilere oranla daha yumuşak ve aşk dolu ezgiler yükselir. Kısa süren bu tanışmanın ardından Violetta'nın içki servisinin başlaması talimatını vermesiyle birlikte orkestra tekrar aynı parlak temayı çalmaya başlar. Bu tema ile misafirler eğlenmeye devam ederken Gastone Violetta'ya yaklaşır ve Alfredo'nun ona olan sevgisini anlatmaya başlar. Bu sırada orkestradan, Violetta ile Alfredo'nun tanışması esnasında çalan aşk teması tekrar duyulur.

Başlangıçtan bu yana eşit güçte devam eden koro ve solo partilerinden sonra Alfredo, Violetta ve koronun katılımıyla oluşan ünlü içki şarkısı (libiamo ne'lieti calici) ile bu perdenin önemli zirvelerinden birine ulaşılır. Si bemol majör tonundaki bu hareketli ve neşeli vals ile birlikte artık eğlence de zirveye ulaşmıştır.

Bu ünlü içki şarkısından sonra koro sahneden ayrılır ve Violetta salonunda yalnız kalır. Bu sırada orkestradan, diğer salonda misafirlerin dans etmekte olduğunu duyuran zarif bir vals yükselmektedir. Devam eden bu Mi bemol majör valsle birlikte, Violetta'nın yanına gelen Alfredo arasında başlayan reçitatif biçimindeki konuşma,

Alfredo'nun Violetta'ya olan aşkını anlatmaya başladığı Fa majör düet ile devam eder. Aşk motifiyle işlenmiş olan bu düetin, olağanüstü nitelikteki sürprizleri de içerdiğini belirten Altar (2000: 79), bu ikili ensemble'ı kaderle çarpışan iki duygulu insanın paylaştığını vurgular. Bu düetin ardından, Alfredo mutluluk içinde, Violetta'nın evinden ayrılır. Alfredo çıkarken sahnede görülen misafirler de görkemli bir koro partisiyle Violetta'ya teşekkür ederek evden ayrılırlar. Bu koro partisinin başlangıcında, yine bu perdenin başındaki tema duyulur. Fakat bu kez ton La majör değil La bemol majördür. Violetta'nın evinde bu temayla başlayan eğlence, yine aynı temayla sona erer. Birinci perde boyunca sık sık duyulan ve oldukça geniş yer kaplayan bu tema eğlenceyi vurgular.

Misafirlerinin gidişinden sonra evinde yalnız kalan Violetta, aniden gelişen bu aşkla adeta hayal dünyasındadır ve bu düşüncelerle birlikte Fa minör tonundaki ünlü ariasına başlar (Ah fors'e lui che l'anima). Oldukça duygulu ve ağır tempoda başlayan aryada Violetta, bu aşkla birlikte yalnızlığının da bir son bulacağından bahsetmektedir. Aşkın ne denli güçlü olduğunu söylerken ton Fa majör olur. Buradaki Fa majör ezgi ile sözler, Alfredo bir önceki sahnede Violetta'ya olan aşkını anlatırken duyulan ezgi ve sözler ile aynıdır. Fa minör ve Fa majör tonlarındaki bu iki temanın birer kez daha tekrarından sonra, aria Fa majör tonu üzerinde, Alfredo ve Violetta'nın ortak aşk ezgisi ile sona erer.

Bu aria ile kendinden geçercesine aşk hayallerine dalan Violetta, aniden kendine gelir ve bunun bir delilik olduğunu, Alfredo'yu unutması gerektiğini söyler (Follie, follie). Hep hür olmak ve ömrünü eğlence ile geçirmek istediğini anlatırken La bemol majör ariasına başlar (Sempre libera). Violetta bu aria ile Alfredo'ya olan aşkını inkâr edip ondan uzaklaşmaya çalışırken, devam eden ariyanın içinde birden Alfredo'nun sesi duyulur. Dışarıdan gelen bu ses Violetta ile Alfredo'nun ortak aşk ezgisidir. Violetta bu sestən etkilenmiş olsa da, aynı tepkiyle ariasına devam eder ve bu aşktan kurtulmaya çabalar. Aria devam ederken Alfredo'dan tekrar aynı aşk ezgisi duyulur. Bu kez bu ezgi ile birlikte Violetta da sözlerine devam etmektedir. Ariyanın

sonunda üst üste duyulan bu iki ezgide Alfredo aşkını anlatırken, Violetta bu aşka karşı koymaya çabalamaktadır ve bu çatışmayla birlikte birince perde sona erer.

2. perde Alfredo ile Violetta'nın kaldığı bir sayfiye evinin salonunda başlar. Tanışmalarının üzerinden üç ay geçmiş, Violetta Alfredo'nun aşkına sonunda karşılık vermiş ve her şeyi geride bırakarak bu evde birlikte yaşamaya başlamışlardır. La minör tonundaki kısa giriş müziğinin ardından sahnede görülen Alfredo, reçitatif biçimindeki sözleriyle bu süreci ve ne denli mutlu olduğunu anlatır. Bu reçitatif Alfredo'nun, Violetta'nın varlığıyla adeta dünyasının cennete döndüğünü söylediği Mi bemol majör aryasına bağlanır (De miei bollenti spiriti) ve Alfredo mutluluk içinde şarkısını bitirirken, bir şeyler satmak için gittiği Paris'ten dönen Annina salona girer. Annina ile Alfredo arasındaki reçitatif biçimindeki konuşmadan sonra oldukça sinirlenen Alfredo, Do majör tonundaki aryasına başlar (Oh mio rimorso!) ve aryanın sonunda öfkeyle salondan ayrılır.

Alfredo'nun ayrılmasından sonra salonda Violetta ve Annina görülür. İkilinin arasındaki reçitatif devam ederken Annina Violetta'ya, Flora Bervoix'nın düzenlediği partinin davetiyesini verir. Ardından içeri giren uşak Giuseppe bir ziyaretçinin geldiğini duyurur. Gelen Alfredo'nun babası Germont'dur ve Violetta'nın oğlundan ayrılmasını istemektedir. Germont bu isteğinin sebebini La bemol majör aryasında anlatır (Pura siccome un angelo). Bu aryanın zarif ve duygulu yapısında, evlatlarını düşünen, onların iyiliği için çırpınan bir babanın yakarışı duyulur. Fakat Violetta bu teklifi kabul etmek niyetinde değildir ve Do minör tonundaki aryasında Alfredo'dan ayrılmaktansa ölmeyi tercih edeceğini söyler. Bu aryanın tempolu ve gerilimli yapısında da aşkı uğruna çırpınan bir kadının yakarışı duyulur.

Bundan sonraki süreçte Germont'un, Violetta'yı ikna etmek için Fa minör tonunda başlayan sözlerine Violetta'da katılır. İkili arasında zaman zaman yarı reçitatif biçiminde devam eden bu düetin ardından, Violetta'nın artık ikna olmasıyla birlikte daha ağır bir havaya sahip olan Mi bemol majör tonundaki bir başka düet, son olarak da Sol minör tonu üzerindeki düet başlar.

Germont'un sahneye girişinden itibaren ikili arasında başlayan konuşmalar süresince müzik de konuya uygun biçimde gelişir. Yarı reçitatif biçiminde düetlerle çevrili bu sahne boyunca müzik zaman zaman hızlanır, zaman zaman da durağanlaşır. Örneğin Violetta'nın, Germont'un teklifini reddettiği ilk ariasında müzik, Violetta'nın hırs ve öfkesini yansıtırçasına tempolu ve yoğunken, artık ikna olmaya başladığı ve Germont ile birlikte seslendirdikleri son düetlerde, daha sakin ve durağan bir haldedir.

Bu sahnenin sonunda Violetta sahnede yalnız kalmıştır. Burada başlayan Sol minör tonundaki duygulu ezgi, Violetta Alfredo'ya ayrılık mektubunu yazarken duyulur ve tamamen Violetta'nın içinde bulunduğu çaresizliği yansıtır. Bu sırada Alfredo sahnede görülür. Violetta Alfredo'ya ısrarla kendisini sevip sevmediğini sormaktadır ve Alfredo'nun şaşkın bakışları arasında koşarak sahneden uzaklaşır. İkilinin arasında gelişen bu kısa sahnede Violetta'nın son sözleriyle duyulan Fa majör tonundaki ezgi, daha önce uvertür'de duyulan tema ile aynıdır.

Violetta'nın çıkmasıyla birlikte Alfredo sahnede yalnız kalır. Bir haberci gelir ve Violetta'nın mektubunu Alfredo'ya verir. Alfredo okuduğu bu mektupla ayrılık haberini almıştır. Hızla sahneden çıkmak üzereyken karşısında babası Germont'u bulur. Germont oğlunu taşradaki evlerine döndürmek için ikna etmeye çalışmaktadır. Bu sırada duyulan ünlü bariton ariası Re bemol majör tonundadır (Di provenza il mar, il suol). Germont Alfredo'yu ikna etmeye çalışırken Alfredo bir anda Flora'dan gelen davetiyeyi görür ve Violetta'nın partiye katılmak üzere oraya gittiğini anlar. Alfredo intikam için Violetta'nın peşinden gider ve böylece ikinci perde sona ermiş olur.

İkinci perde'nin temel sorunu olan ayrılık motifi birbirinden farklı üç düet içinde geliştirilmiştir. Bu üç düet stil olarak birbirinden farklıdır. İlk düet geleneksel stilden yeni stile geçişin bir örneğidir. İkinci düet kısa bir sürede öze yönelmesi bakımından psikolojik bir kavrama sahiptir ve tür açısından yeniliği yansıtır. Üçüncü

düet ise Verdi'nin sanatında gelenekten kopamayışının tipik bir örneğidir (Altar, 2000: 79)

“Birinci düette, baba, eski İtalyan opera stiline bağlı bir uygulamayla konuya girer. Violetta orkestranın koruyucu egemenliği altında, anlam dolu bir atmosfer yaratır ve Verdi sanatının en güzel örneklerinden birini ortaya koyar. O anda baba da aynı acıyla ezilmektedir. Orkestra, bu sahnenin taşıdığı içli havayı, gereğince tamamlamakta ve Violetta'ya olduğu kadar, babaya da yardımcı olmaktadır. Violetta ile babadan yansıyan üstün düzeyli melodiler, bu hazin sahneyi, sonunda kaçınılması imkânsız bir ayrılıştaki çözümler.

İkinci düette, yukarıda da belirtildiği gibi, özellikle psikolojik bir kavram yer alır. Violetta'nın ızdırabı, bu düette büsbütün artar ve burada, Verdi'ye özgü anlatım gücünün en içli bir örneğiyle karşılaşılır. Bu düetin dili gitgide dahada şiddetlenip ateşlenir ve tüyleri ürperten bir patlama ile sonuçlanır. Bu noktada ayrılışı duyurma amacıyla, eski aşk motifi yeniden dile gelmiştir.

Üçüncü düette babanın ansızın bir vatan şarkısı okuyarak girmesi, yukarıdan beri sürüp giden olağanüstülük yanında yadırganır” (Altar, 2000: 80)

3. perde Violetta'nın arkadaşı Flora'nın evinde bir salonda başlar. Do majör tonundaki hareketli ve kısa giriş müziğinden sonra falcı Çingene kadınlardan oluşan koronun sahneye girmesiyle başlayan müzik Mi minör tonundadır fakat kısa süre sonra ton Mi majör olarak değişir. Çingenelerden sonra sahneye Matadorlardan oluşan koro gelir ve Do majör girişten sonra danslarla süslenmiş olan ve Sol minör tonu üzerindeki koro partisi başlar. Bir süre sonra ton Sol majör olarak değişir ve bütün koronun katılımıyla devam etmekte olan koro partisi bu şekilde sona erer.

Korodan sonra sahnede Alfredo görülür ve misafirler onu selamlar. Alfredo bir kumar masasında otururken bu kez de sahnede Violetta ve Baron birlikte görünürler. Bu girişle birlikte orkestradan, ortamdaki gerilimi yansıtan Fa minör tonundaki müzik

duyulur. Bu müzik devam ederken Alfredo ve Baron kumar masasında karşı karşıya gelir ve Alfredo kazanır. Violetta ise bir sorun çıkmaması için sürekli dua etmektedir. Misafirler yemek için başka bir odaya geçtiğinde Violetta Alfredo'ya sorun çıkarmadan gitmesi için ricada bulunur. İkili arasındaki konuşma süresince devam eden müzik Re bemol Majör tonundadır. Violetta kurtulmak için Baron'u sevdiğini söylediğinde oldukça sinirlenen Alfredo misafirleri salona çağırır ve Violetta'ya hakaret etmeye başlar. Bu sırada Alfredo'nun seslendirdiği kısa aria Do majör tonundadır. Alfredo'nun bu tavrını ayıplayan misafirler hiddetle Alfredo'ya yönelirler ve Do minör tonundaki koro partisiyle onu kovarlar. Alfredo salondan çıkmak üzereyken karşısında babası Germont'u bulur. Germont'da oğlu Alfredo'nun bu davranışını hoş karşılamamış ve onu ayıplamıştır. Babasının sözleriyle kendine gelen Alfredo, bu hareketinden pişmanlık duyduğunu söylerken koroda ona eşlik etmektedir. Burada müzik, Germont'un söze başlamasından itibaren Mi bemol majör tonundadır. Bu perdenin sonuna kadar devam eden bu koro partisi içinde Violetta, artık geç olsa da Alfredo'nun bir gün kendisini anlayacağını ve Alfredo'yu sonsuza kadar seveceğini söylerken, diğer taraftan da Baron Alfredo'yu düelloya davet eder. Misafirler çıkarken bu perde de sona erer.

4. perdenin başında yer alan giriş müziği, daha önce uvertürde duyulan ve Violetta'yı hatırlatan ezgiyle başlar. Fakat burada ton Do minördür. Bu giriş müziğinde kemanlardan yükselen ağır tempodaki pianissimo ezgiler, dördüncü perdeye hakim olan ölüm temasını açık şekilde duyurur.

Perde açıldığında, iyice ağırlaşan hastalığından dolayı yatmakta olan Violetta ve başında onu bekleyen hizmetçisi Annina görülürler. Doktor Grenvil ziyarete gelene kadar Violetta ile Annina arasındaki recitatifler, giriş müziğiyle aynı şekilde Do minör tonu üzerinde gelişir ve sürekli Violetta'yı hatırlatan ezgi duyulur. Doktor Grenvil Violetta ile konuştuğundan sonra Annina'ya Violetta'nın sadece birkaç saatlik ömrü kaldığını söyler ve çıkar. Doktor çıkarken orkestradan tekrar Violetta'nın ölüm ezgisi duyulur. Annina çıkarken Violetta'ya bir mektup verir. Mektup Alfredo'nun babası Giorgio Germont'dandır. Germont, Baron ile Alfredo arasında düello'nun

yapıldığını, Baron'un yaralandığını fakat iyileşeceğini, Alfredo'nun ise başka bir ülkeye gittiğini fakat özür dilemek için döneceğini ve kendisinin de geleceğini yazmıştır. Violetta bu mektubu yüksek sesle okurken, orkestranın Sol bemol majör tonundaki tremoloları üzerinde, tek bir kemandan, daha önce ilk perdede duyulan ve Alfredo'yu hatırlatan aşk ezgisi duyulur. Bu aşk ezgisi Violetta'nın aniden "Çok geç!" diyerek haykırmalarıyla kesilir. Aynada yüzüne bakarak artık hiçbir ümidinin kalmadığını söyler ve ardından La minör tonundaki ünlü soprano ariasına başlar (Addio, del passato bei sogni ridenti).

Aryanın ardından dışarıda devam etmekte olan karnavalın sesi duyulur. Burada duyulan müzik Re majör tonundaki oldukça hareketli koro partisidir. Bu koro partisinin ardından heyecanla içeri giren Annina, Alfredo'nun geldiğini haber verir. İki sevgili heyecanla sarılırken, orkestradan Mi majör akoru üzerinde forte tremololar yükselir ve ikili arasında Mi majör tonundaki düet başlar. Bu düetten sonra yine ikili arasında La bemol majör tonundaki diğer bir düet başlar. Bu düette Paris'ten ayrılmaktan ve Violetta'nın yeniden sağlığına kavuşmasıyla birlikte tekrar eski mutlu günlerine dönmekten bahsederler. Fakat Violetta'nın durumu gittikçe kötüleşmektedir ve kadın aniden yere yığılır. Alfredo telaşlanarak Annina'yı doktor çağırması için gönderir. Yaşanan bu telaş hali, orkestradan yükselen temposu yüksek müzikle daha da açık şekilde duyulmaktadır. Bu tempo içinde, Alfredo döndüğü için artık yaşamak istediğini haykıran Violetta, onun dönüşüyle de iyileşmezse, kendisini artık hiç kimsenin kurtaramayacağını söylerken müzik de bir anda durağanlaşır ve Sol minör tonu üzerindeki bu sözleri, Sol majörde forte bir geçişle Do majör düete bağlanır. Bu düette Violetta bu genç yaşta ölmenin ne denli acı olduğunu söylerken, Alfredo'da Violetta'nın çektiği acıların kendisi için ölüm olduğunu, sakın olması gerektiğini söylemektedir.

Düetin sonunda Violetta artık iyice bitkin düşmüş haldeyken Giorgio Germont sahnede görülür. Germont'un ardından Annina ve Doktor Grenvil'de sahneye girerler. Re bemol minör akoru üzerinde staccatolarla ve oldukça piano başlayan Terset; Violetta, Alfredo ve Germont arasında gelişir ve daha sonra Doktor Grenvil

ve Annina'nın da katılımıyla bir koro partisi biçimini alır. Bu koro partisinin sonunda aniden Alfredo'yu hatırlatan La majör tonundaki aşk ezgisi duyulur ve bu ezgiyle birlikte kendinde bir güç hissettiğini söyleyen Violetta yavaşça doğrulur. Duyulan aşk ezgisi Violetta'nın La bemol majör akoru üzerindeki haykırışıyla kesilir ve birden yere yığılan Violetta ölürken, Re bemol minör akoru üzerindeki tremololar duyulur. Aynı ton üzerindeki güçlü akorlarla birlikte perde kapanır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Giuseppe Verdi'nin La Traviata'sı incelendiğinde, müzikal yönüyle o dönem eserlerinden ve hâkim olan Romantizm akımından kopmadığı görülmektedir. Verdi bu eserinde yeni bir tür melodi anlayışı geliştirmiş, recitatif havasında anlatımcı arylar oluşturmuştur. Yeni bir anlayış ve stille yazılan bu opera, müzikal yeniliğinin yanı sıra, romantik bir besteci olan Verdi'nin temelde gerçekçi bir konuya yönelmesi bakımından bir yenilik teşkil etmektedir.

La Traviata'nın konusu yaşanmış, gerçek bir olaya dayanmaktadır. Verdi bu operasında her ne kadar gerçekçi bir konuyu işlemiş olsa da, dönemin müzikal yapısı ve özellikleri açısından değerlendirildiğinde Romantizm'den kopmamış, geleneksel yapıyı korumuştur. Fakat diğer yönüyle de seçtiği konu bakımından çok farklı bir yer edinmiştir. Verdi, o zamana kadar alışlagelmiş konulardan çok farklı olarak günlük hayatta yaşanması mümkün olan bir olayı işleyerek, yeni yeni doğup gelişmeye başlayan Verismo türüne kuşkusuz katkıda bulunmuştur. Elbette Verismo'nun temel bestecileri ve eserleri incelendiğinde Verdi ve La Traviata, bunlardan çok farklı bir yapıya sahiptir. La Traviata operası Verismo türünün temel yapıtlarından biri değil, Verismo türüne öncülük eden bir eser olmuştur.

La Traviata operası müzikal yönüyle incelendiğinde görülmektedir ki, Verdi içinde bulunduğu dönemin müzik anlayışı içinde her ne kadar geleneklerden kopmasa da yenilikçi bir yol izlemiş ve bu yenilikçi düşüncesini bu operasına açıkça aktarmıştır. Örneğin eserin içinde pek çok kez Alfredo ve Violetta'yı hatırlatan melodiler, çoğu zaman atmosferi etkileyecek biçimde birer Leitmotiv gibi tekrarlanır. Eserde orkestra büyük ölçüde geri plana alınmış, bel canto türü ön plana çıkmış ve müziğin etkisini tek başına belirtme görevini üstlenmiştir.

La Traviata operası daha önce de belirtildiği gibi, müzikal açıdan içerdiği pek çok yeniliğe rağmen o dönemin yapısına bağlı, geleneklerden kopmayan bir eserdir. Eser libretto yönünden incelendiğinde ise daha büyük bir yenilikçi yaklaşım

görülmektedir. O zamana kadar hiçbir bestecinin ele almaya cesaret edemediği türde bir konunun sahneye aktarılması, Verdi'nin, yanı başında gelişmeye başlayan Verismo akımına kayıtsız kalamayışı olarak değerlendirilmelidir. Eser bu yenilikçi yaklaşımla, kendisinden sonra gelişip güç kazanan Verismo akımına bir temel teşkil etmektedir.

Bu çalışmanın başında da değinildiği gibi, ülkemizde, Ankara, İstanbul, İzmir, Antalya, Mersin ve Samsun gibi şehirler dışında, bu sanat adına yeterli faaliyette bulunulmadığını görülmekte ve bu alanda dilimize çevrilmiş kaynakların da yetersiz olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, ülkemizde opera sanatını tanıtmaya ve sevdirmeye yönelik daha fazla çalışma yapılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Altar, C. Memduh. (2000). Opera Tarihi 2. cilt (1. Basım). İstanbul. Pan Yayıncılık
- Altar, C. Memduh. (2001). Opera Tarihi 3. cilt (1. Basım). İstanbul. Pan Yayıncılık
- Altar, C. Memduh. (2001). Opera Tarihi 4. cilt (1. basım). İstanbul. Pan Yayıncılık
- Fuat, Mehmet. (1961). Tiyatro Tarihi. İstanbul. Varlık Yayınları
- İlyasoğlu, Evin. (1994). Zaman içinde Müzik. (7. Baskı) İstanbul. Yapıkredi - Yayınları
- İlyasoğlu, Evin. (1998). Çağdaş Türk Bestecileri. (1. Basım) İstanbul. Pan Yayıncılık
- Kaygısız, Mehmet. (1999). Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi. İstanbul. Kaynak Yayınları
- Sachs, Curt. (1965). Kısa Dünya Musikisi Tarihi (Çeviren: İlhan Usmanbaş). İstanbul. Milli Eğitim Basımevi
- Say, Ahmet. (1997). Müzik Tarihi (3. basım). Ankara. Adalet Matbaası
- Say, Ahmet. (1998). Türkiye'nin Müzik Atlası.
- Sevengil, R. Ahmet. (1969). Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi
- Suçkov, Boris. (1976). Gerçekçiliğin Tarihi (Çeviren: Aziz Çalışlar). İstanbul. Adam Yayıncılık

—Şatır, Sabri. (1977). Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera. İstanbul. Sander Yayınları

—Şener, Sevda. (1982). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. İstanbul. Adam Yayıncılık

—Şimşek, H ve Yıldırım, A (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara. Seçkin Yayıncılık

—Yener, Faruk. (1992). 100 Opera. İstanbul. Bateş Yayınları

—Yolcu, Enver. (2004). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara. Nobel Yayınları

—<http://www.msxlabs.org/forum/muzik/12912-turkiyede-opera.html>, Erişim tarihi: 13.10.2008

—<http://www.bydigi.net/opera-ve-bale/110740-sanatci-yetistirme-hedefli-kurumlarda-sahne-sanatleri-egitimi.html>, Erişim tarihi: 13.10.2008

—<http://www.gramerimiz.com/klasisizm-akimi.htm>, Erişim tarihi: 22.02.2009

—<http://www.gramerimiz.com/romantizm-akimi.htm>, Erişim tarihi: 22.02.2009

—<http://www.gramerimiz.com/realizm-akimi.htm>, Erişim tarihi: 22.02.2009

—<http://www.bianet.org/biamag/kultur/102125-opera-sanatinda-gercekcilige-acilan-kapi-verismo>, Erişim tarihi:05.11.2008

—www.dobgm.gov.tr, Erişim tarihi: 25.04.2009



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Hilmi Yazıcı			
Doğum Yeri:	Ankara			
Doğum Tarihi:	12.10.1981			
Medeni Durumu:	Evlü			
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Atatürk ilkokulu		Afyon	1987
Ortaöğretim	Şemsettin Karahisari ortaokulu		Afyon	1992
Lise	Afyon Lisesi		Afyon	1996
Lisans	Selçuk Üniversitesi	Opera-şan	Konya	2001
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi	Şan	Konya	2006
Becerileri:	Piyano ve Gitar çalmak, Şarkı söylemek			
İlgi Alanları:	Müzik, seyahat, sinema			
İş Deneyimi:	S.Ü. Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Opera-Şan bölümü Öğretim Elemanı			
Aldığı Ödüller:				
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK Öğr. Gör. Muhammet KOÇ Öğr. Gör. Korhan KOYUNCUOĞLU			
Tel:	0555 458 39 14			
E-Posta:	yzchlm@hotmail.com			
Adres	S.Ü. TOKİ Konutları Gümüştarak sok. CK-2 5.blok no:22 Selçuklu/KONYA			