



**T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

TÜRK OPERASI'NIN GELİŞİM SÜRECİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
SİBEL ERTEKİN**

**TEZ DANIŞMANI
DR. ERDOĞAN OKYAY**

ANKARA-2007

Erken kaybettiğim ama gönlümün bir köşesinde masmavi gözleriyle hep benimle olan
kardeşim Veysel'in anısına....

TEŞEKKÜR

Öncelikle, tezimde bana her konuda elinden gelen desteği veren sevgili eşim Murat Ertekin'e...

Oğlum Veysel Ilgaz Ertekin'e...

Beni engin bilgilerinden mahrum bırakmayan sayın hocam ve danışmanım Dr. Erdoğan Okyay'a...

Beni, eğitimimi pekiştirmem adına alanımda yüksek lisans yapmam konusunda yönlendiren ağabeyim Nihat Toktaş'a...

Müzik eğitimim konusunda başından beri beni maddi ve manevi olarak destekleyen ailem; babam, annem, ablam Tülay Aydın, ağabeylerim Suat, Nihat, Önder Toktaş ve Ayşe, Reyhan, Hasret Toktaş, Ali Aydın'a...

Halen çalışıyor olduğum Başkent Üniversitesi Kütüphanesi Daire Başkanı sayın E. Semra Arda'ya desteğinden ötürü...

Sevgili arkadaşlarım; Nihal Selçuk Yüce, İlknur Darçın (Şahin), Fatma Duygun, Remzi Salihoğlu'na manevi desteklerinden ve verdikleri enerjiden ötürü...

Teşekkürler...

ÖZET

Bugün ülkemizde operada bulunulan noktanın sebeplerine göz atılacak olursa, yani seyircisinin belli bir kitleden oluştuğu düşünülürse bunun bir problem olduğunu inkar etmek güçtür. Dolayısıyla bu problemi yadsıyıp köklerine inmek yerinde olacaktır. Bu tez çalışmasının amacı, bu problemlerin saptanmasına katkıda bulunmaktır.

Bu noktada yapılması gereken Türk Operasının doğuşuna kadar dönmek ve günümüze kadarki süreci taramaktır. Bu çerçevede yapılacak olan araştırma Türk Operasına katkıda bulunabileceği gibi, konunun sosyal boyutunu gözler önüne serecek ve yapılmış olan bu önemli eserlerin ve bu eserleri besteleyen müzik adamlarının tanınmasına yardımcı olacaktır.

Bunun için öncelikle “opera” nın doğum ve gelişim sürecini incelemek, aktarmak gerekmiştir, paralelinde Batı Operası’na değinmek gerekmiştir. Daha sonra Türkiye’ye operanın nasıl girdiğini, nasıl tanındığını anlayabilmek açısından Osmanlı İmparatorluğu Dönemi’ne değinilmiş ancak, “Türk Operası” nın doğuşu Osmanlı’ya değil Cumhuriyet’e tekabül ettiği için Cumhuriyet Dönemi opera ve dolayısıyla Cumhuriyet Dönemi müzik alanındaki çalışmalara değinilmiştir.

Opera sanatı, Avrupa’da doğuşundan günümüze değin soyluların, entelektüellerin ve klasik müzik uğraşıcılarının beğeni ve kullanımı dışına çıkamamış, ancak müzikte ve sahne sanatlarında bir takım yenilikler ve devrimler diye adlandırılabilen girişimlerle halka ulaşabilmiştir. Bu yenilikler, devrimler ve halka ulaşabilme çabaları sürecinde opera sanatına emek veren uluslardan ve bestecilerinden söz etmek gerekmiştir.

Bilindiği üzere Cumhuriyet Dönemi Atatürk Devrimleri ile Müzik devrimi atbaşı gitmiştir. Bu devrimlerden Atatürk’ce; milli kültür alanında en önemli değer taşıyan, müzik devrimidir. Çünkü müzik Atatürk’e göre; bir ulusun, bir kültürün, değişimini ve gelişimini, “kendini” ifade etmede en etkili ve şeffaf yoldur. “Eğer bir ulus müzikte değişimi sindirebiliyorsa, diğer değişimleri de kolayca kavrayabilecektir”...

Çalışma sonucunda edinilen bulgular ışığında; bugün hak ettiği ve gerektiği noktada olmayan, Cumhuriyet dönemi oluşturulmasında göz ardı edilmeyecek değerlerde ki sayısız girişim, hayranlık uyandıran bir öngörü ve sanat tutkusuyla harcanan emekler sonucunda

yaratılan Türk Operası, ancak Cumhuriyet'te olduğu gibi istikrarlı, planlı, akılcı ve geniş bir vizyonla yola çıkılarak verilen emekler sonucunda tekrar dirilebilir, dirilmelidir...

ANAHTAR KELİMELER: Opera, Türk Operası, Cumhuriyet Dönemi Musiki Devrimi, Ulusal Opera.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the roots of the problems that Turkish Opera faces with. The main reason behind these problems emerges from the structure of the opera audiences in Turkey

First thing to do is to summarize Turkish Opera From the start-point to date. This summary may help the reader see the social aspects of the subject and will also give information about all the important works and composers. In this respect, the birth and development of Opera were analyzed. Following that, reader will have a wide look at the Western Opera and finally, in order to see the entrance of the opera in Turkey, some individual opera works in during the Otoman age were summarized. But since the start –point of “Turkish Opera” is generally accepted as the foundation of Turkish Republic, this work concentrate on opera-music of republic era.

Opera was an art that only nobles, intellectuals and classical musicians enjoyed widely. But it reached to all the people after a set of transformations and revolutions. From this point, it can be accepted that those revolutions and efforts of leading composers and nations to reach all the people is an important issue to deal with.

As widely known, musical revolution advanced parallel with Atatürk’s revolutions in other aspects. According to Atatürk, of all those revolutions musical revolution has the highest importance. For him, music is the most effective and transparent way for a nation to reflect its culture and development. “If a nation can accept the transformation in music, it can easily accept the transformation in all other aspects” says Atatürk.

This work indicates that Turkish Opera which received countless valuable Works, admirable foresight and lust for art is not in a situation it deserves. Turkish Opera is very likely to re-emerge with only sustainable, systematic and realistic efforts.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
TEŞEKKÜR_____	I
ÖZET _____	II
ABSTRACT_____	IV
İÇİNDEKİLER_____	V
GİRİŞ_____	1
BÖLÜM I. OPERANIN BATI MÜZİĞİ TARİHİ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ_____	4
1.1. Operanın Doğası ve Toplumsal İlişkileri_____	4
1.2. Tarihsel Bakış_____	5
1.2.1. 1500 Öncesi_____	6
1.2.2. 16. yy_____	7
1.2.3. 17. yy_____	7
1.2.3.1. Claudio Monteverdi (1567-1643)_____	9
1.2.4. 18. yy_____	9
1.2.4.1. George Friedrich Haendel (1685-1759)_____	12
1.2.4.2. Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ve Onun Opera Devrimi_____	13
1.2.4.3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)_____	15
1.2.5. 19. yy_____	17
1.2.5.1. Neoklasik ve İhtilaller Dönemi_____	17
1.2.5.2. Rossini Dönemi (1813-1830)_____	18
1.2.5.3. Gaetano Donizetti (1797-1848)_____	19
1.2.5.4. Romantik Dönem (1830-1850)_____	20
1.2.5.5. Yy'ın Ortaları ve Sonrası (1850-90)_____	21
1.2.5.6. Verismo (Gerçekçilik) Dönemi, 1890-1920_____	22
1.2.6. 20. yy. Gelişmeleri_____	28
1.2.6.1. Sembolizm, İzlenimcilik, Fantezi:_____	28
1.2.6.2. Natüralizm (Doğalcılık):_____	29
1.3. Fransa'da Opera_____	29
1.3.1. Jean-Baptiste Lully_____	30
1.4. İngiltere'de Opera_____	30
1.4.1. Henry Purcell (1659-1695)_____	31

1.5. Alman Operası	31
1.5.1. Romantik Opera	32
1.5.2. Wagner ve Müzikal Drama	32
1.6. Rusya	34
1.6.1 Etkileyen Güçler	34
1.6.1.1. Dmitri Bortniansky (1751-1825)	35
1.6.1.2. Glinka ve Dargomijski	35
1.6.2. Beşler	36
1.6.2.1. Balakirev	37
1.6.2.2. Cui	37
1.6.2.3. Borodin	37
1.6.2.4. Rimsky-Korsakov	38
1.6.2.5. Moussorgsky	38
1.6.3. “Beşler” in Önemi	38
1.6.4. Peter Tchaikovsky	39
BÖLÜM II. OSMANLI’DA OPERA	40
2.1. Osmanlı’da Operanın Gelişimine Tiyatroların Katkısı	44
2.2. Naum Tiyatrosu’nun Kuruluşu	45
2.3. Giuseppe Donizetti’nin Önemi	46
BÖLÜM III. CUMHURİYET DÖNEMİ OPERASI	48
3.1. Dünyaca Ünlü Şan Solistlerimiz	69
3.2. Opera bestecilerimiz	71
BÖLÜM IV. SONUÇ	77
KAYNAKÇA	82

GİRİŞ

Opera, ilk olarak Avrupa'da, dinsel törenlerde, düğünlerde ve çeşitli toplantılarda sergilenen küçük gösterilerden doğmuş ve sonraki süreçte birçok değişime ve gelişime uğramış bir sanattır. Bu sanat, tarihi boyunca sosyal çevreyle büyük bir etkileşim içerisinde ve konusu, dinleyicilerin ve sahnelendiği yerin kültürel özelliklerini yansıtır. İlk opera eseri "Dafne"nin 1597 yılında İtalya'da (Floransa) sahnelenmesinden sonra, Avrupa'da opera hızla gelişmiş ve tanınmıştır.

Türklerin operayla tanışması ise Osmanlı dönemine denk gelmektedir. O dönem Avrupa'ya gidip gelen elçiler döndüklerinde sefaretnamelerinde operadan bahsetmektedirler. Böylece operaya karşı bir merak uyanmış ve III. Selim döneminde 1797 de Topkapı Sarayında yabancı bir topluluğa opera temsili verdirilmiştir. 18.ve19 yy.larda da sefaretnamelerde operadan bahsedilmeye devam edilmiştir. İstanbul'da yapılan tiyatro binaları sayesinde birçok opera temsil edilebilmiş ve bu konuda İtalyan opera sanatı örnek alınmış, bu sanatın beşiği diye adlandırılan İtalya'daki hocalardan yararlanılmıştır.

Yapılan araştırmalarda, Osmanlının opera gündemini yakından takip ettiği hatta Verdi operalarının İtalya'daki dünya prömiyerlerinden bir yada birkaç yıl sonra İstanbul'da temsil edildiği görülmüştür.

Cumhuriyetin ilan edildiği yıllarda ülkemizde opera dalında önemli gelişmeler olduğu söylenebilir. Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet sonrasında devletin müzik politikasını, "Türk halk müziğini temel alıp Batı'da geliştirilmiş çoksesli teknik ve yöntemleri kullanarak yeni bir müziğin yoğrulması" biçiminde belirlemiştir. Bu temel ilke uyarınca yetenekli gençler Avrupa'ya müzik öğrenimine gönderildi. Avrupa'daki müzik eğitimini tamamlayarak yurda dönen genç müzikçiler, 1930'lardan sonra bu alanda da etkinliklerini göstermeye başladılar. Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin, İstanbul'da Darülelhanın kurulması, dışarda eğitim gören genç öğretim üyelerinin bu kuruluşlarda öğrenci yetiştirmeye başlaması, opera alanında gerek besteci gerekse yorumcu açısından umutlu bir geleceğe atılan ilk adımlar olmuştur.

Avrupa'da kökleri çok eskilere kadar giden ve 17.yy. başından itibaren opera adıyla ürünlerini veren müzikli sahne sanatının yüzyıllar boyunca gelişme çizgisine bakıldığında, Türkiye'de geleneksel müziklerimizde şarkılı oyun türü kullanılmış olmasına karşın opera sanatı ile tanışmanın çok geç başladığı görülmekte, bu kadar kısa süre içinde bu sanat dalında hangi sonuçların alındığı ve Türk operasının ulaştığı düzey göz ardı edilemeyecek niteliktedir. Kaldı ki, İslam dininin opera türü bir sahne sanatına çok da açık bir din olmadığı, buna karşın batıda kilise müziği içinde başlangıcından itibaren dinsel sahne oyunlarının çok revaçta olduğu gerçeği de düşünülürse bu sanatın ülkemizde karşılaşılabileceği muhtemel güçlükler de göz ardı edilmemesi gereken sorunlardan bir tanesidir. Ancak, Atatürk devrimleri içinde müzik devrimine ne denli önem verildiğini ve konservatuvarın henüz kuruluş aşamasında da salt müzikle birlikte sahne sanatlarının ele alınması da bir olgu olduğundan konuyu olabildiğince araştırmak ve söz konusu problemlerin nasıl çözümlendiğini araştırmak çalışmada başlı başına bir amaç oldu.

Osmanlı döneminde İstanbul ve diğer birkaç büyük kentte opera temsillerinin başlamış olması hatta opera yazan müzikçilerin bulunmasına karşın, opera sanatçılarının ve bestecilerinin hemen tümünün Müslüman olmayan Osmanlı ulusları arasından yetişmiş olması da bilinen bir gerçektir ve çalışmada irdelenmesi amaçlanmış sorunlardan birisidir.

Çalışmada yanıt aranılan bir başka soru da; böylesine yeni ve yabancı bir sanat dalının bu kadar kısa sürede hangi düzeylere ulaştığıdır.

Yukarıda bahsi geçen sorunlara yönelik daha önce yapılmış çalışmalar olmasına karşın, bu çalışmaların genel bir bakış ve kronolojik düzenleme niteliğinde olması sebebiyle alana akademik bir katkısı olamamıştır.

Yapılan bu çalışma ile öncelikle operanın nasıl ve nerde doğduğu, nasıl bir sanat türü olduğu aktarılmıştır. Bunu yapabilmek için öncelikle 1500 öncesine değinilmiş ve sonraki yıllarda operanın hangi evrelerden geçtiği, operayı etkileyen toplumsal olayların bu sanattaki yansımalarından söz edilmiştir.

Türk Operası'nın gelişim sürecini incelemek için öncelikle Türkiye'de ilk opera kıvılcımlarından ve dolayısıyla Osmanlı Dönemi'nde Operadan bahsedilmiş, burada büyük önem taşıyan azınlıkların faaliyetlerine yer verilmiştir.

Ulusal operamızın doğuşunu, bu sürecin başlangıcını tetikleyen olguları masaya yatırabilmek için Cumhuriyet Döneminde müzik devrimi ele alınmış, devrim fikrinin ulusal operamızın oluşmasına katkısı ve oluşum sürecinden sonra da dünyaca ünlü şan solistlerimiz ve opera bestecilerimiz ele alınmıştır.

1. OPERANIN BATI MÜZİĞİ TARİHİ İÇİNDEKİ GELİŞİMİ

Opera, birkaç veya bütün bölümlerinde şarkı söylenen müzikli ve dramatik bir türdür. Opera müzik, drama ve gösterinin birliğini ifade eder. Bu unsurlar çeşitli ülkelere ve dönemlere göre değişik biçimlerde birleştirilmişlerdir, ancak müzik daima belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Opera, İtalyanca'da "çalışmalar", "parçalar" anlamına gelir. Latince kökü ise "opus" tur ve opera "opus" un çoğuludur.

1.1. Operanın Doğası ve Toplumsal İlişkileri

Opera, bütün sanat alanları içerisinde en ayrıntılı olanıdır. "Şair", "kompozitör", "dekorcu", "kostümcü", "ışıkçı", "koreograf" vs. bir bütün sanat eseri yaratmak için hünerlerini birleştirmesinden doğar.

Müzik, söylenen sözlerin etkisini artırırken bazen dile getirilmeyenleri de ifade eder. Bunun en iyi örneklerinden biri ise Orestes için yazılan aryadır.¹ Bu aryada, sözlerin aksini ifade eden müzik, karakterin sükunetinin yanıltıcı olduğunu anlatmaktadır.

Opera tiyatroya oranla daha yavaş ilerlemektedir. Çünkü müzikle ifade sözlü ifadeden daha fazla zaman alır. Opera tarihi, müziğin mi yoksa sözlerin mi öncelikli olduğu tartışmaları ile doludur ve bu noktada farklılaşmalar görülmektedir. Bu farklılaşmalar hem coğrafi hem de içinde bulunulan dönemin yaşamsal koşullarıyla şekillenebilmektedir. Bunların yanında, sosyal ve dile ilişkin faktörlerde etkili olabilmektedir. Bunu doğrulayacak veriler şöyle ifade edilebilir; İtalya'da müzik ön plandadır, Fransız operası bu ülkedeki güçlü tiyatro, felsefe geleneği sebebiyle sözlere ağırlık vermektedir, Almanya, İngiltere ve İspanya'da ilk operalarda sözlü

¹ Orestes, Richard Strauss'un Elektra operasında bir karakterdir.

oyunun yanında müziğe de yer verilmiş veya şarkı aralarına sözler yerleştirilmiştir.² Bu ülkelerdeki (özellikle İngiltere) operanın gelişimi burjuva kültürünün gelişimine paralel seyretmiştir.

Diğer taraftan, opera geleneği sahne müdürlerine, opera düzenleyici ve reklamcılara, prodüktörlere ve en önemlisi opera icracılarına da bağlıdır.³

Opera, tarihi boyunca sosyal çevreyle büyük bir etkileşim içerisinde. Operanın konusu, dinleyicilerin ve sahnelendiği yerin kültürel özelliklerini yansıtır.⁴

1.2. Tarihsel Bakış

Tüm sanatların bileşkesi olan opera, 16. yüzyıl başlarında, İtalya'da opera adını taşıyan müzikli bir dram sanatının görülmesiyle başlamıştır. İlk önce Ferrara şehrinde beliren bir hareket, bugünkü opera sanatının başlangıcı olmuştur. İtalya'da 1502 yılında Ferrara'da I. Ercole tarafından yönetilen bir düğün, dinsel 'mister' oyunlarında olduğu gibi, sekiz günden fazla sürmüştür. Böylelikle müzik sanatında Misterlerden başka, dinsel olmayan konuları da işleyip geliştirmekle, yeni bir oyun türü daha meydana gelmiştir. Bu tür, gerçek operaya temel olan ilkel bir deneme olmanın önemini taşımaktadır. Yukarıda değinilen sekiz günlük düğün töreni, Alfonso d'Este ile Lucrezia Borgia'nın evlenmeleri için tertiplenen şenliklerdir. İtalyan rönesansının başta gelen bir tiyatro şehri olarak tanınan Ferrara'da 1502 yılında gerçekleşen bu düğünde, jimnastik hareketleri gösterilmiş, bale temsilleri verilmiş, şarkılı ve aletli müzik programları düzenlenmiş ve tiyatro eserleri oynanmıştır. Bu arada Lucrezia Borgia düğün süresince solo danslar yapmıştır. Tarihin bu ünlü düğününde, Romalı yazar Plautus'un beş komedyası da programlara alınmıştır.

² Gluck ve Wagner'in çalışmalarında müzik dramın, Mozart'ta ise "söz-şiiir" müziğin hizmetindedir.

³ Handel, Gluck, Mozart, Rossini ve Verdi gibi kompozitörler bazı operalarını belirli seslere yönelik olarak yapmışlardır.

⁴ Türkiye'de operanın (Türkiye'de tanınması sürecinin çok eskiye, Osmanlı'ya dayanmasına rağmen) olması gereken noktada bulunmamasının sebebi, ulusal operamızı gereğince geliştirememiş olmamızdır.

“Olağanüstü zenginlikteki dekor ve kostümlerle oynanmasına rağmen sıkıcılığı bir türlü giderilememiş olan Plautus komedyalarının meydana getirdiği ağır havayı dağıtma çarelerinin aranması, müziğin gelişiminde önemli bir başlangıca yol açmış, böylelikle ortaya çıkan yepyeni bir sanat türü bugünkü operaya temel olmuştur. Bu yeni biçim, Plautus komedyalarının arasına konan ve “İntermezzo” diye adlandırılan bir ara-oyunudur. Seyircilerin, Plautus komedyalarından çok intermezzoyu beklemesi, bu yeni sanat şeklinin, az zamanda bağımsızlığa kavuşmasını da gerektirmiştir ve böylelikle intermezzolar, opera sanatına tabii bir başlangıç olmuştur. " (Altar, 1974)

1.2.1. 1500 Öncesi

1600 öncesinde operaya zemin hazırlayan bazı etkinliklerden söz etmek gerekirse; örneğin Ortaçağın dinsel dramlarının Güney Almanya’dan, İsviçre’den Kuzey Fransa ve İngiltere’ye kadar yayılması gösterilebilir. İsa’nın çektiği acılar (Passionlar) sözlü anlatılırken aralara müzik bölümleri de konularak dramatize edilen konunun güçlenmesine çalışılıyordu.

14. yy dan 17. yy a kadar yaygın olarak oynanan, koro ve solo şarkıları içeren şarkılı oyunlardı. Cizvit⁵ manastır okullarında bu gelenek 18. yy. a kadar sürdürülmüştü. Şarkılı oyunlar türünde en önemli örnek **Adam De La Halle**’in (1237-1287) “Le Jeu de Robin et de Marion” adlı müzikli oyundur. Bu eserde oyuna 14 şarkı eklenmiştir. Bu oyunun sahnede dramatize edildiği sanılmaktadır.

Rönesans döneminde dramalara (örneğin Poliziano’nun Orfeo dramı) müzikle eşlik ediliyordu. Dramın önemli kişileri müzik eşliğinde sahne alıyorlardı.

⁵ 1534 yılında Paris’te Loyola’lı Ignas (Ignasce de Loyola) tarafından kurulmuş “İsa’nın arkadaşları” adıyla, entelektüel alandaki başarıları ile de bilinen bir hristiyan tarikatıdır.

1.2.2. 16. yy.

16. yy. dan itibaren pek çok tiyatro eseri müzikle desteklenerek oynanıyordu. Örneğin Sophokles'in Oedipus tiyatro eseri, Andrea Gabrieli'nin müzikleriyle Vicenza'da oynanmıştı.

Özellikle dramlardaki komik sahneler şarkılarla, koro şarkılarıyla ve danslarla destekleniyordu. Örneğin **Cavalieri**, **Marenzio**, **Caccini** gibi besteciler bu tür müzikler yazmışlardı.

Madrigal komedileri, yani konusu komik olan madrigallerin sahnede oynanarak söylenmesi opera sanatını hazırlayan türlerden biri olarak sayılabilir⁶. Önemli bestecileri arasında **O. Vecchi** ve **A. Banchieri** sayılabilir.

"İtalyan opera stiline gelişmesinde, özellikle dinsel müziğin büyük etkisi olduğu bir gerçektir." diyen Altar'a göre "... düet ve arya gibi solist tarafından okunan bağımsız formda yazılmış ezgiler, 16. yüzyılın ikinci yarısında, başlangıçta kanonu andıran imitasyonlu taklit partileri biçiminde işlenen yeni bir tür" olarak ortaya çıkmıştır. (Altar, 1974)

1.2.3. 17. yy.

17. yy. ın başında artık sahnede oynanan müzikli tiyatrolara opera adı verildiği görülmektedir.

17. yy. da İtalya'da ilk opera örnekleri, kırsal temaları olan ve aristokrat izleyicileri eğlendirmek için yapılan operalardır.

⁶ Bkz. Musiki tarihi, İlhan K. Mimaroglu, 1961, s.34

Opera kırdan şehre gittikçe yeni izleyicinin taleplerine göre değişim göstermiştir. Sahneler daha gerçekçi, karakterler “mit” olmaktan çıkarılmış, daha çeşitlenmiş ve şiddet içeren konular yeğlenmiştir.

Floransa’da büyük ailelerin konaklarında opera konusunda akademik tartışmaların yapıldığı bilinmektedir.”Camerata” adıyla da bilinen , **Cavalieri, Galilei, Strozzi, G. Caccini** ve **J. Peri** gibi müziçlilerin bu tartışmaları giderek sahne müziklerinin contrapunt stilinden monodik stile doğru gelişmesinin daha uygun olduğu sonucunu vermiştir. Bu besteciler bu yeni müzik stilinde eserler vermeye başlamışlardır. Genel görüş yeni müzikte müziğin söze uyması gerektiği yönündedir.⁷

“Jacopo Corsi’nin sarayındaki seyirci için “Dafne” coşkuyla karşılanan yeni bir tiyatro deneyimi idi. “Camerata üyeleri benzer teknikle yapılacak olan çalışmalar için yeterli başarıyı sağladıklarını fark etti. Peri, ikinci çalışması “Euridice” yi yazdı...”⁸

İlk kez bu eserlerde (Dafne, Euridice) “Recitativo” kullanılmıştır.

17.yy başlarında "Recitativo"nun ve "arioso"türünün, yani melodik stilin de ilk bestecilerinden olan Caccini, Basso Bontinuo eşliğinde yazdığı tek sesli şarkılarla, "Güzel Şarkı (Bel Canto) "stilinin doğmasına neden olmuştur. (Altar, 1974)

Yukarıda da belirtildiği gibi, operada aryaların önem kazanarak ön plana çıkmasıyla oluşan arya söyleme biçimi ve tekniği, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmesini sürdürmüş ve opera türüne iyice yerleşmiştir.

⁷ Buna örnek olarak 1597 yılında Corsi’nin konağında oynanan Jacopo Peri’nin ilk operası Dafne gösterilebilir. Bu operanın müziği halen kayıptır. Üç yıl sonra Fransa kralı IV. Henri’nin Medici ailesinden birisiyle evlenmesi törenleri için yine Peri’nin müziğini yazdığı “Euridice” oynanmıştır. Bu metin aynı yıl Caccini tarafından da bestelenmiş ve 1602’de oynanmıştır. İlk kez bu eserlerde “Recitativo” yani müzik eşlikli konuşma kullanılmıştır. Peri’nin operasına yazdığı önsözde recitativo, “konuşma ile şarkının tam ortasında bir beste türü” olarak tanımlanır.

⁸ Bkz. The Home Book of Musical Knowledge, David Ewen, 1958, s.200

1.2.3.1. Claudio Monteverdi (1567-1643)

Claudio Monteverdi (Barok çağını başlatan besteci olarak bilinir) ile opera, yeni bir soluk kazanarak, dramatik ve etki dolu bir sanat türü olmuştur.

“...Bu yeni sanat biçiminin vereceği olanakları ilk kez **Monteverdi** 1607’de Mantua’da oynanan “Orfeo” adlı yapıtıyla ortaya koydu. Dramatik vurgulama, dramatik ağırlığa sahip “resitatif” ler, üzerinde önemle durulan arylar, koro parçaları ve danslar , ayrıca çalgıların özel ses karakterlerinden yararlanması (örneğin yer altı evreni için pes trombon sesleri)”. (Yener, 1983)

Monteverdi, 1607 de oynanan Orfeo operası ile operada eski ve yeni stilleri ustaca birleştirmiş, nakaratlı şarkıları, koroları ve dans sahnelerini operaya dahil etmiştir. Besteci bundan başka Arienne operasını da yazmıştır. Mantua’da yazılan bu operaların kaybolmasına karşılık, **Monteverdi**’nin sonraki yıllarda Roma’da yazdığı operalar günümüze kadar kalmıştır (Eumelio, Orfeo’nun Ölümü, Catena d’Adone).

Monteverdi “yeni müzik” idealinin en başarılı temsilcisidir; metnin önemini vurgulayarak, müziksel izlenimlerle ve anlatımlarla özdeşleştirmiştir.

1.2.4. 18. yy.

17. yy. da opera bir reform hedefiyle başlamış ve 18. yy. da bu eğilim devam etmiş, yeni bir reform süreci başlamıştır. Bu yy.’ın başında gerçekçilik ve iyimserlik belirleyici faktörlerdir.

Bu dönemde İtalyan operası dönemin gerçekçi felsefe akımlarını yansıtan bir model olarak ortaya çıkmıştır. Kahramanlar sosyal sınıfları ideal üst-ast ilişkisi çerçevesinde yansıtmıştır. Problemden başlayıp çözüme ulaşan, çatışmaları ve yanlış anlamaları “lieto fine”⁹ çerçevesinde çözülen operalar yaratılmıştır. Bazen müzik bazen söz öne çıkmıştır. 18. yy. sürerken komik opera ortaya çıkmıştır. Bu

⁹ Lieto fine: Mutlu son.

çalışmalarda sıradan orta sınıf insanlar canlandırılmış, krallar, tanrılar ve kahramanlar bu operalarda yer almamıştır. Bütün bir akşamı dolduran bu yeni tür operaların (opera buffa) merkezi Roma olmuştur. Sonra da Venedik ve Napoli'de de bu yeni opera türü yaygınlaşmıştır.

Opera Buffa:

“Kahraman ve mitolojik kişiler, dūřlemsel ortamlar yerine tanıdık sahneler, bildik, güncel karakterler sunan türdür. Libretto (opera metni) yerel dildedir. Müzik de yerel renkleri çağrıştırır. Komik opera, değişik ülkelerde değişik biçimler alır. Önce trajik İtalyan operasına bir başkaldırır. İtalya'da en önemli örnek *Intermezzo*lardır. Bunlar ciddi operanın sahneleri arasına yerleştirilmiş müzikli komik oyunlar niteliğinde ortaya çıkmışlardır.(Bkz: Pergolesi). Viyana'da *buffa* geleneği, çağ boyunca sürer. Sonradan Mozart, gülünçlü, ciddi ve duygusal dramayı geniş kitlelerin benimseyeceği bir müziksel stilde birleştirecektir. Fransa'daki ulusal hafif opera türü, *opera-comique* olarak tanımlanır. Bildik ezgiler, yalın bir yapıda eğlence için hazırlanır. Opera-comique Fransız devrimi süresince, Napolyon döneminde ve hatta Romantik çağda bile Fransa'da geçerliliğini korur. **François Andre Dancan-Philidor** ve **Andre Ernest Modeste Grey** Fransa'da komik operanın başlıca bestecileridir. İngiltere'de ise *ballad* opera türü gündeme gelir. *Dilenci Operası'nın* (Beggar's Opera) (1728) sahnelenmesinden sonra ilgi çeken bu tür, popüler ezgileri, baladları ve ünlü operalardan bildik aryaların parodisini içermektedir. İngiltere'de **Thomas Arne** başlıca ballad opera bestecisidir. Almanya'da *singspiel* (şarkılı oyun) geleneği sürmektedir. *Singspiel*, 1700'de opera adını alır. 1800'lerde 18. yüzyılın *singspiel*'leri Alman şarkılarıyla kaynaşır, halk ezgilerine dönüşür.

Mozart, Klasik operayı kusursuz bir biçim yapısına kavuşturur. Melodik yeteneği, dramatik önsezisi, çalgılar ve solistlerin sesleri arasındaki dengede gösterdiği ustalık, bu çağın tarihini yazmıştır (Bkz: Mozart'ın operaları).”(İlyasoğlu, 2003)

18. yy. da opera sanatında Napoli kenti öne çıkmıştır (Napoli operalarına “Opera Seria” adı da verilir). Napoli ekolünün yetiştirdiği en önemli müzikçiler **Alessandro Scarlatti**, **Francesco Provenzale** ve **Alessandro Stradella**'dır. Scarlatti'yi stili ciddi, titiz ve ihtişamlı müziğiyle diğerlerinden ayırmak gerekmektedir. Da Capo'lu¹⁰ aria biçimi ilk kez bu operalarda görülmektedir.

Scarlatti Haendel'le birlikte erken Napoli operalarının en önemli temsilcisidir. Haendel'in Napoli ekolü tarzındaki operaları; *Rinaldo*, *Ottone*, *Ciulio Cezare*, *Tamerlano* ve *Rodelinda*'dır.

Opera Seria :

“Yeni İtalyan operası giderek Avrupa sahnelerine egemen olur. *Opera Seria* ise aydınlanma çağında müzik biçimlerini ve yeni müzik dilini şekillendiren aynı etmenlerin ürünüdür. Net, kolay anlaşılır, mantıklı, doğal, uluslararası dile sahip ve dinleyene zevk verebilen özellikleri içermelidir. İtalyan operasında odak noktası, aryalardır. Orkestranın uvertür dışında şarkıcılara eşlik etmekten öte pek etkinliği yoktur. Reçitatifler bir klavsen eşliğinde sunulur. Şarkıcılar arasında ünlü *kastratolar*¹¹ yer alır. **Pergolesi**, gülünçlü *intermezzolarıyla*

¹⁰ Da Capo: “tekrar”, “yeni baştan” anlamındaki bu terim, çalgıcı yada şarkıcının, seslendirilen parçanın bir yerine gelince bu bölümü “fine” (son) yazılı yere kadar tekrarlaması gerektiğini gösterir.

¹¹ Kastrato , küçük yaşta müzikal anlamda en iyi şekilde eğitilen erkek çocukların, ergenlik çağlarına geldiğinde bir oktav kalınlaşacağı düşünülen seslerini çocukluğundaki haliyle korumak ve soprano ses kalitesinde şarkıcılar yaratmak amacıyla yapılan tıbbi bir operasyondur. Bu operasyonda erkekler, cinsel haz alma organları (testisleri) zarara uğratarak veya yok edilerek hadım edilir böylece çocuk gırtlığına ve erişkin ciğerine sahip Kastrato şarkıcılar olurlar. Bu şarkıcıların sıradan şarkıcılardan farklı olarak, bir nefeste 250 nota söyleyebilme, başka bir deyişle bir notayı bir dakikadan daha uzun tutabilme özellikleri vardır. İmprovizasyon yeteneklerinin üstünlüğü, olağan üstü süsleme kabiliyetine sahip oluşları onları diğer şarkıcılardan ayıran önemli özelliklerdir.

tanındığı halde ciddi opera türüne de örnekler vermiştir. Çağın sonuna doğru gerçek reform başlar operada. Besteciler tümüyle daha doğal bir ortam isterler. Özde derin bir anlatımcılık, müziksel kaynaklarda ise çeşitlilik öngörürler. Arya ve reçitatiflerin değiştirimiyle olay daha hızlı akmaya başlar. Orkestra, yapının bütününde önem kazanır. Koro yeniden belirir. Bu dönemde **Johann Christian Bach**, reform özelliklerini içeren 12 opera besteler”. (İlyasoğlu, 2003)

1.2.4.1. George Friedrich Haendel (1685-1759)

1685'te Halle'de doğmuş Alman besteci, Hamburg'da uzun süre armoni, kontrpuan, org, keman, obua ve klavsen dersleri almıştır. Eğitimi sonrasında Halle'de kilise orgculuğuna atanmıştır

1703'te Hamburg'a gitmiş, opera orkestrasında kemancı ve klavsenci olarak çalışmış ve ilk operası olan “*Almira*” yı burada bestelemiştir. 1706'da İtalya'ya gitmiş, daha önce yazdığı büyük operasını kolay yorumlanabilmesi için düzenleyip, *Florindo* ve *Dafni* adıyla ayrı eserler haline getirmiştir.

Haendel genç yaşta yeteneğiyle büyük ilgi toplamış, 1710 yılında Almanya'da Hannover ve Düsseldorf'ta saray müziği yöneticiliği yaptıktan sonra 1711'de İngiltere'ye gitmiştir.

İngiltere'de “*Rinaldo*” operasıyla kendini ıspatlamıştır. 1713 yılında “*Te Deum*” la Krallık Müzik Akademisi üyeleri arasına girmiş, bir yıl sonra akademinin açılış törenleri için “*Radamisto*” operasını yapmış ve sonraki yıllarda da yine akademinin açılış törenleri için “*Scevola*”, “*Ottone*” ve “*Giulio Cesare*” gibi operalarını yapmıştır.

Akademiden bazı rekabetler sonucunda ayrılmak zorunda kalmış, 1729'dan sonra İtalya'dan getirttiği şarkıcılarla oyunları kendi sürdürmüş ve daha birçok opera bestelemiştir.

İlerleyen yaşlarında sağlık problemleri nedeniyle yatağa düşmüş ve kendisi ve sanatını irdeledikten sonra yeni bir türe yönelmeye karar vermiş ve oratoryo yazmaya başlamıştır.

Eserlerinden opera sahnelerinde en çok sergilenen ve onun İtalyan lirik-dramını devam ettirdiğini gösterenleri *Giulio Cesare* (Jül Sezar) ve *Xerxes* (Kserkses)'dir.

Haendel'in operaları genellikle tarihsel, klasik mitolojiyi içeren ve romantiktir. İngiliz pastoral anlayışını yansıtanı ise teknik olarak diğerlerini geride bırakan "*Acis ve Galetea*" dır.

Handel hayatının sonuna kadar İngiltere'de kalmış ve 1759'da Londra'da ölmüştür.İngiltere Haendel'i o kadar benimsemiş ve önemsemiştir ki, kralların gömüldüğü anıt-kabir e gömmüşlerdir.

18. yy. daki yeni fikirler, sosyal ve ulusal sınırlamaların yavaş yavaş ortadan kaldırılması süreci operada "eski" nin yeniden şekillendirilmesi, yeni arya biçimleri geliştirilmesi, daha fazla hikaye anlatımı ile kendini göstermiştir. **Christoph Willibald Gluck**'ın eserleri bu süreçte ilk aşamayı temsil ederken, son aşamayı **Mozart**'ın eserleri oluşturmuştur.

1.2.4.2. Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ve Onun Opera Devrimi:

Gluck 1741 ile 1762 yılları arasında İtalyan stilinde 22 opera yazmıştır. Daha sonra İtalyan operalarından uzaklaşarak operada bir devrim yaratmıştır; Gluck

devrimi önce opera metinlerinin konularını zenginleştirmekle yapmış, sonra müziğe de yansıtmıştır.

Gluck, İtalyan operasında yerleşmiş olan şancılar egemenliğini kırmaya karar vermiş ve sahne olaylarının akışına engel olan gereksiz melodi süslemelerini ortadan kaldırmayı, müziğe çeşitli duyguların anlatımında şiire yardım eden bir işlev kazandırmayı amaçlamıştır.

Da Capo aria yerine başka türler ve serbestçe bestelenmiş parçalar geliştirmiştir. Orkestra recitativlere ilk kez eşlik etmiştir. Koro, konuya katılarak bir işlev kazanmıştır.

Gluck İtalyan, Alman (Handel) ve Fransız (Rameau) operalarının bir sentezini yapmıştır. Fransızca söylenen operaları; *Iphigenia en Aulide*, *Orphe'e*, *Alceste ve Armide*¹², *Iphigenia en Tauride* ve *Echo e Narcisse*'dir.

Gluck operası taraftarlarıyla Piccini taraftarlarının 1774-1777 arasında sürdürdükleri sert tartışma opera tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

“Gluck’la birlikte müzik tarihinin bir dönemi kapanmış ve müzikli trajedi sona ermiştir. Gluck’tan sonra gelenler operaya yeni bir soluk verme çabasında bulunmuşlardır”.(Say, 1985)

Özellikle Fransa’da Gluck’un etkisi uzun süre devam etmiştir. **Lemoyn, Gossec, Salieri, Cherubini, Mehul** vb. besteciler Gluck’un etkisini sürdürmüşler ve büyük Fransız operasını (*Grand Opera*) hazırlamışlardır.

¹² Bkz. The Story of A Hundred Operas, Felix Mendelsohn, 1940, s.20

1.2.4.3. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Mozart, 1756 yılında Salzburg'da doğdu 1791 yılında Viyana'da öldü. Bu kısa hayatına rağmen 18. yy.'ı taçlandırmış bir bestecidir Mozart. Herhangi bir düzenlemeye gerek kalmadan çağımıza da hitap edebilen eserleri olan tek bestecidir.

Polifonik yeteneği **Bach**'inkine benzer ancak daha içtendir ve dramatik kullanımı daha ustacadır. Eski resitatif ve aria tekniklerini kullanmasının yanı sıra daha yeni olan sonat -biçimsel temeller- tekniğini de eserlerine yansıtmıştır.

Mozart, müziğe en yüksek derecede dramatik zekayı katan bestecidir. Eski dramada, bütün karakterlerin sahneye girişi görülürken, çıkışları belli bir şekilde ifade edilmemiştir. İki karakter belli bir yerde iken kendilerini bir başka yerde üçüncü bir karakterle bulabilirler. Aradaki mantıki gerekçeler ortaya konulmaz.

“*Figaronun Düğünü*” nünde Kont, kilitli kapının arkasında Kontesin bir aşığı olduğundan şüphelendiği için kapıdan çıkar. Sahneye tekrar dönüşü de mantıklı bir şekilde açıklanır. Seyirciye neden çıktığı anlatılırken döneceği de ifade edilir. Böylece, seyir zevki bu mantıki kesinlikle daha da artırılmış olur.

Yapısının mantığı, Figaro'nun neden bu kadar tatmin edici olduğunu açıklar.

“*Don Giovanni*” (*Don Juan*) daha düzenlidir ve son yemek sahnesi iyi bir anlaşma ile sona erer.

“*Così fan Tutte*” de giriş ve çıkışlar çok düzenli değildir. Temel fikir mükemmeldir;

6 karakter –iki çift aşık, yaşlı bekar ve hizmetçi- yapay komedinin belirgin temsilcileridir ve karakterizasyonu çok iyi yapılmıştır. Fakat Guglielmo ve Fernando'nun ayrılışlarının detayları yeterince ikna edici değildir. Mozart'ın en iyi

bestelerini içermesine rağmen Cosi fan Tutte 19. yy'da ihmal edilmiştir. Günümüzde ise diğer iki komedisi kadar sık sahnelenmektedir.

Mozart'ın eserleri, “*opera buffa*”, “*opera comique*” okullarına dahil edilmektedir. Mozart'ın eserlerinde yansıtılan ikinci faktör ise orkestra ve senfoni biçimlerinin saf enstrumantal mantıkla birleştirilmesidir. Anahtar seçimi her zaman önemli olmuştur –D majör askeri törenlerde, D minör tipik coşkulu aryalarda, G minör merhamet ve sempati için-.

Bütün bu senfonik araçlar ve opera, sonat, senfoni ve hepsinden öte konçertolarda kullanılmaları ile birlikte gelişmiştir.

Mozart birçok yarım kalmış eser dışında çeşitli türlerden 22 sahne eseri bestelemiştir. “*Bastien and Bastienne*” dahil on tanesini onlu yaşlarında yazmıştır. İlk ciddi fırsatı 1781 yılında Münih için bir “*opera seria*” yazarak yakalamıştır.(*Idomeneo*)

Mozart'ın başarısının yanında Gluck'un tekniği “amatörce” kalmıştır. Aslında “*opera seria*” bu dönemde bitmek üzereydi. Mozart bile –en üst düzeyde bulunmasına rağmen- “*La Clemenza di Tito*” (Tito'nun merhameti) ile bu sürecin önüne geçememiştir.

Mozart bugün daha çok komik operalarıyla tanınmaktadır. Sözlü tiyatrodaki aktör seyircinin bütün dikkatini üzerinde toplarken, operada dikkatler orkestra ve oyuncu arasında bölünmektedir. Bu durum oyuncunun operayı zenginleştirmesine ve çeşitli sahne hareketleri yapabilmesine olanak sağlamıştır.

Ensemble,¹³ normal tiyatrodaki karışıklık yaratırken operada besteci açısından önemli bir fırsat ifade etmektedir. Ensemble Mozart'ın bulduğu bir şey değildi ancak Mozart'ta evrimleşerek bir üst seviyeye çıkmıştır.

Mozart'ın en önemli komik operası “*Die Entführung aus dem Serail (1782)*” (Saraydan Kız Kaçırma) dır. Konu İngiltere'den olmakla birlikte, komik hizmetçi Osmin, despot Selim Paşa ve hapse tıkmış olan Costanze İtalyan “Opera Buffa” sını kaynağıdır. Bazı özellikleri ile de Fransız “Opera Comique” ile bağlantılıdır.

Mozart daha sonra “*Der Schauspieldirector-1786*” ve “*Die Zauberflöte-1791*” (Sihirli Flüt) adlı komik eserlerini yazmıştır ve bu operalarda büyük başarı yakalamış ancak 19. yy seyircileri bunları anlaşılabilir bulduğundan yeterli değeri vermemiştir.

“O, Alman, Fransız ve İtalyan müzik ekolleriyle halk müziğini tümleştirmişti. O bir sentezdi. İtalyanların geleneksel ezgiciliği; Fransızların inceliği, zarafeti, saydamlığı; Almanların “ön-klasiklerce” geliştirilmiş olan orkestracılığı Mozart'ın müziğinde bir araya gelmişti.

Mozart klasik müziğin senteziydi.” (Kaygısız, 2004)

1.2.5. 19. yy.

1.2.5.1. Neoklasik ve İhtilaller Dönemi

Bu yüzyılın sonlarına doğru “*seria*” ve “*buffa*” türleri birbirlerine yaklaşmış ve “*semiseria*” gibi ara türler oluşmuştur.

¹³ Ensemble: aynı anda birkaç sanatçının sunumu.

Bu dönemde “opera seria” koro ağırlıklı olmaya başlamış ve ifadeler öncekilere göre daha etkili olmuştur. Bu gelişmede Gluck’un etkisi önemlidir. Mozart’ta “gerçek opera”nın gerektirdiği koro, düet ve terzetlere sıkça rastlanır.

Napolyon savaşları sırasında İtalyan operası Fransız operası tarafından önemli ölçüde etkilenmiştir.

Bu dönemin en dikkat çekici eseri **Mayr**’ın “*Medea in Corinto*” dur. Bu eserde İtalyan melodisi, Alman enstruman ustalığı ve romantik dönemden etkilerle Gluck’un *istikrar-denge* si birleştirilmiştir.

Mayr ve **Paer**’in dönemi bir geçiş sürecini temsil eder. Bundan sonra 200 yıl süren müzikte İtalyan egemenliği Alpler’in kuzeyine kaymaya başlamıştır. Paer en önemli operasını yurt dışında sahnelenmek üzere yazmıştır. **Cherubini** ve **Spontini** yeteneklerini göstermek için Fransız operasını tercih etmiştir.

Bu dönemde, çeşitli eğilimlerin bir araya getirilmesi çabası bazı biçimsizliklere de yol açmıştır.

1.2.5.2. Rossini Dönemi (1813-1830)

İtalyan operasına yeni bir kimlik kazandıran Rossini olmuştur. Rossini tarzında, komedi ve trajedi dilleri birleşmiştir. Yavaş bir başlangıç ve geleneksel senfonik bir parçadan oluşan allegro ve ikinci konudan sonra bir kreşendo... Sonuç olarak, Rossini operaları görünürde karmaşık ancak ayrıntıda basit ve güçlüdür. Rossini’nin bazı karakteristik özellikleri;

a) “*Introduzione e Cavatina*”: İkincil bir karakterin müdahalesi ile birlikte bir açılış korusu, bunu takiben yavaş ve iki bölümden oluşan lirik hareketler, sonrasında asıl karakterle birlikte koro ve son bölüm olarak iki kez tekrar edilen periyodik “*ritornello*” ve “*coda*” koronun eşliğinde devam eder.

b) “Scena e Duetto”: Konuşma şeklindeki bir diyalogdan sonra iki tarafta allegro hareketine yönelir. Bu bölümde melodi sestem orkestraya doğru yönelir. Bu, şarkıcıları yeni bir biçim içinde birbirine yaklaştırır ve sesler 6’lılar ve 3’lülerde bağlanır. Finalde ise önce şarkıcılar arka arkaya ve sonra birlikte söylerler.

c) “Finale”: Son. Kendini birkaç bölümde gösterir. İlk olarak, “parlandi” (orkestral melodi karşısında söz söylemek) içeren hızlı bir bölüm, sonra hareket aniden durur ve müzik yükselir. Sesin son kez yavaşlamasından (Kadans) sonra ilk bölüm tekrarlanır. Son bölüm ise karakterde durağan fakat gürültülü ve parlaktır.

Rossini operası, müzik tarihinde ayrı ve özel bir yer tutar.

Rossini’nin takipçisi olan besteciler arasında özellikle Gaetano Donizetti’nin eserleri opera tarihinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır;

1.2.5.3. Gaetano Donizetti (1797-1848)

Donizetti 1797’de Bergamo’da doğmuş ve 1848’de bir akıl hastası olarak ölmüştür.

Anne ve babasının onu bilim adamı olarak yetiştirme hayallerini umursamadan, müziğe karşı isteği ve yeteneği sonucunda piyano ve armoni dersleri almıştır. Yirmi yaşlarındayken operaya bağlanmış, bu alanda ürettiği ilk örnek 1818’de Venedik’te başarısızlıkla sonuçlanmıştır. (*Enrico Conte di Borgogna*)

Donizetti İtalyan opera sanatının büyük ustalarından biridir. Eser yaratmakta, sanatında Rossini’yi örnek almış ve her yıl üç-dört eser yazmıştır.

“Yapıtları zarif, neşeli, güçlü, etkili melodilerle bezenmiştir. Bu melodiler ne Bellini’nin verimleri kadar ince, ne de Rossini’ninkiler

kadar kıvrak değilse de parlaklıkları, içten gelişleri, doğallıklarıyla daima sevilmiştir.” (Yener, 1983)

Eserlerinden komik üslupta yazılmış olan *l'Elisire d'Amore* (Aşk İksiri, 1832), *Lucia di Lammermoor* (Lammermoorlu Lucia, 1835) ve *Don Pasquale* (Paris 1843) besteciye büyük başarı getirmiştir.

Donizetti Napoli Müzik Okulunun önce profesörlüğüne sonrada müdürlüğüne atanmış ve bu süreçte komik Fransız operası stilinde *La Fille du Regiment* (Alay'ın Kızı), ciddi Fransız opera stilinde de *La Favorita* (Kralın gözdesi) ve *Don Sebastian*'ı yazmıştır.

Toplam 71 operası olmakla beraber günümüz sahnelerinde sıkça temsil edilenleri;

Anna Bolena, *L'Elisire d'Amore*-Aşk İksiri, *La Favorita*, *Lucia di Lammermoor*, *La Fille du Regiment*-Alayın Kızı, *Don Pasquale*'dir.

1.2.5.4. Romantik Dönem (1830-1850)

Yüzyılın 4. ve 5. onyılarında Rossini'nin temel opera formları değişmedi. Ancak bunlara romantik bir ruh katıldı. İlk hareket **Bellini**'den geldi. “*Il Pirata*” yeni bir duyarlılık dönemi başlattı. Bundan sonra daha lirik ve dramatik eserlere yönelmiştir.

Dönemin en önemli özelliği; saflık ve kırılganlık tarafından çevrelenen “Romantik Kadınlık” tır. Rossini'de genellikle mutlu olan sonlar Bellini'de çok seyrek hale gelmiştir.

Bellini'nin bir başka etkisi ise İtalyan operasının zayıflaması ve Alman müzik düşüncesinin egemenliğinin artmasıdır.

“Bellini (1801-1835) sıcak, içten ve insancıl ezgileriyle ünlendi. O kadar ki, ‘operanın Chopin’ i denilmişti ona. Ezgilerindeki başarısını, armoni ve orkestra yazısında göstermediği belirtilir.” (Kaygısız, 2004)

Donizetti dramatik ve gerilimlidir. Donizetti romantik ideallere uygun pastoral komediyi yaratmıştır. Bu dönemde komedi ve trajedinin dilleri benzer hale gelmiştir. “*Opera buffa*” da konuşmalara ağırlık verilmiş, genellikle daha kısa ve basit ifadeler kullanılmıştır.

Verdi’de çağında mevcut bulunan vatansever duygular kullanılmıştır (*Nabucco-1842*). Verdi’nin ilk çalışmalarında ton direkt ve popüler, bazen de acımasızdır.¹⁴

1.2.5.5. Yy’ın Ortaları ve Sonrası (1850-90)

Bu dönem opera tarihinin en karmaşık dönemidir. 1850’lerin İtalyan bestecileri açısından bu dönem bir durgunluk dönemidir. Bu dönemin çoğu İtalyan bestecisi konuşmalara ağırlık vermiştir. Donizetti’nin komedi şaheseri “*Don Pasquale (1843)*” ruh olarak bu çağa aittir ve bir istisna teşkil eder. Trajik operada da 1860’lara kadar belirgin bir değişiklik yaşanmamıştır.

Bu dönem bütünüyle Verdi örneğinin takipçiliği olarak ifade edilebilir. (*Simon Boccanegra-1857, Un Ballo in Maschera-1859*).

1860’tan sonra **Faccio** ve **Boito** Post-Rossini döneminin özelliklerini değiştiren eserler ortaya koymuşlardır. Ancak Boito’nun eserleri operanın gelişimini daha fazla etkilemiştir. Onun eserleri ilerici “kuzey” ile tutucu “güney” in etkileşimini sağlamıştır.

¹⁴ Bkz. s.17

Cagnoni ve **Marchetti** Fransız çağdaşlarına daha fazla yaklaşmışlardır.(Armonik olarak, çalışmaların dizaynı ve karakteristik orkestra temaları açısından)

Bu yy. ın sonunda, bölüm sonlarında yükselen ses yok olmaya başlamıştır.(kadans) Sahnenin karmaşıklığını en iyi temsil eden çalışma Verdi'nin “*La Forza del Destino*” adlı eseridir.

Bu dönemde, melodik, armonik ve yapısal prosedürlerin bağımsız olarak müzik, bayağı ile çirkin arasında gidip gelmiştir. Sadece Güney Amerika'da yenilikler vardı.

1870'lerden sonra durumda önemli bir değişim başladı. Fransa-Prusya Savaşı sonrasında Fransa'ya ulaşan Alman kültürü de İtalya'yı etkilemeye başladı. Modern içerikli operalar yazacak olan bestecilerin eğitildiği konservatuvarlar oluşturuldu veya reforma tabi tutuldu. Bu bestecilerin başlıcaları; **Alberto Franchetti**, **Antonio Smareglia** ve Fransız eğitimi almış olan **Alfredo Catalani**'dir. Bu bestecilerin operaları Almanlar ve İtalyanlar tarafından örnek alındı. Bahsi geçen operaların belirleyici özellikleri ise duygusal ve karmaşık olmalarının yanı sıra yerel renkleri kullanmalarındır. Verdi'nin eserleri de bu eğilime paralel olmasına rağmen; orkestra düşüncesini çalışmalarına en iyi yansıtan besteciler **Catalani** ve **Puccini** (*Le Villi*-1883) olmuştur.

1.2.5.6. Verismo (Gerçekçilik) Dönemi, 1890-1920

Bu dönemin başlangıcı olarak **Pietro Mascagni**'nin “*Cavalleria Rusticana*” sı (1890) gösterilir. Yeni tarz “verismo-veristik” olarak ifade edilmiştir. Bu tarz, duygusal retorik¹⁵ olarak **Wagner**'i armonik stil olarak **Massenet**'i çağrıştırırken, vokaller geleneksel İtalyan operasını kaynak almıştır. Orkestra motifleri içerilmiş, insan tutkularını açığa çıkarır-genellikle tenor ses aracılığıyla- ve librettolarda Romantik Dönem'in abartılı şekilleri yerine geleneksel konuşmalar yer alır.

¹⁵ Retorik; lisanın kullanımıyla ikna teknik veya sanatı.

Verismo tarzı diğer ülkelerde de taklit edilmiştir.(Fransa'da **Bruneau**, Almanya'da **d'Albert** ve İngiltere'de **Ethel Smyth**)

Bu dönemin tartışmasız dahisi ise **Giacomo Puccini**'dir. "*Manon Lescaut-1893*" Puccini'nin konumunu belirlemiştir. "*La Boheme-1896*", "*Tosca-1900*" ve "*Madama Butterfly-1904*" Puccini'nin verismo tarzındaki eserleridir. Puccini bu tarzda bir dizi kişisel özelliklerini, orkestrasyon tarzını, lirik melodiyi işleme alışkanlıklarını ve hem orkestral hem de vokal motiflerin bol miktarda kullanımını göstermiştir. Hiçbir besteci müzik ile doğal sahne aksiyonunu daha başarılı bir biçimde birleştirememiştir. Puccini'nin operaları, insani duygularla yerel ortam kutupları arasında gidip gelir.

2. nesil verismo operacıları arasında ise **Riccardo Zandonai**, **Franco Alfano** ve **Italo Montemezzi** sayılabilir. Bahsi geçen bu besteciler Wagner tarzında ve Debussi geleneğinde eserler yaratmışlardır.

Verismo, 19. yüzyılın İtalyan operasını tanımlayan bir akımdır, şiddet dolu öyküleri ve yoksul çevrelerde yaşanan dramlardaki bunalımları, simetrik, kısa ve öz melodilerle dile getirmiştir.

Giuseppe Verdi (1813-1901):

XIX. yüzyılın ve "verismo"nun en önemli bestecilerindendir Verdi. Küçük yaşta yeteneği fark edilmiş olan Verdi, daha sonraki yıllarda Scala orkestrasının şefi Lavigna'dan özel dersler almaya başlamış ve opera müziğini de bu sırada tanımış, Milano sanat ortamında yetişmiştir.

Lavigna, Haydn'ın "Yaradılış" oratoryosunu seslendireceği sırada koroyu çalıştırması için öğrencisi Verdi'den yardım istemiş ve sonuç, Filarmoni Derneği'nin Verdi'ye bir opera ısmarlamasına sebep doğurmuştur. Böylece Verdi ilk operası olan "Omerto" yu yazmış fakat eser fazla başarı kazanmamıştır.

Opera müdürü Marelli, Verdi'ye bestelemesi için Pers İmparatoru Nabucco'nun librettosunu verdi. Esir bir ulusun bağımsızlık mücadelesinin anlatıldığı *Nabucco* bu dönem İtalya'nın Avusturya egemenliği altında olması sebebiyle tamda İtalyan ulusuna bir bağımsızlık çağrısı olmuştur. Verdi daha sonra da ulusal duygulara seslenmek amacıyla operalar yazmaya devam etmiştir. (*La Battaglia di Legnano, Alzira, Corsaro*)

1851'den sonraki dönemde ise "Rigoletto", "Il Trovatore", "La Traviata" yı yaratmıştır.

Diğer önemli operaları; "Un Ballo in Maschera", "La Forza del Destino", "Don Carlos", "Otello", "Falstaff", "Aida", "I Vespri Siciliani", "Ernani" dir.

"...Tarihin ve toplumun gerçeğe uygun olarak anlatılması ve derin müziksel tasviri yolunda aşamalar sağlanmasını getiren ve operayı yeni bir gerçekçilik düzeyine çıkaran besteci Verdi'dir. Opera sanatının, yada müziğin demokratik bir silah olarak kullanılmasının ilk ve en büyük örneklerini Verdi vermiştir..."

"... Verdi gerçekçiliğindeki en büyük silah şarkıdır. Şarkılarında açık duygu ve en duyarlı ruhsal durum tasvirlerini ve çatışmaları anlatabilmiştir. Şu gerçeğin de farkındaydı: 'Tek başına şarkı, gerçeği yansıtmaz; ama şarkının varlığı dramın malzemesi olarak insanın varlığını ispatlar'.

Verdi, operaya İtalyan halk müziğinin zenginliğini taşımış ve halkın benimseyerek sokaklarda söylediği yeni melodiler yaratmıştır. Bu açıdan Verdi'nin sanatı sadece opera sahnesinde değil, halkın dudakları arasındadır."(Say, 1985)

"Yaratıcılık gücünü özellikle opera sanatında değerlendirmiş olan Giuseppe Verdi'nin 88 yıllık bir ömre sığdırdığı 30 kadar operanın,

birbirinden farklı 4 yaratış dönemi içinde incelenmesi gerekmektedir. 1839-1892 yılları arasındaki 53 yıllık süreyi kapsayan bu dört ayrı bölüm, büyük sanatçının yaratış grafiğindeki sürekli gelişimi açıkça göstermekte ve her dönem, büsbütün değişik bir Verdi'ye tanıklık etmektedir. Verdi'nin bu dört yaratış dönemini şu başlıklarla da yorumlamak mümkündür: 1)Verdi'de Çıraklık ve Olgunlaşma Dönemi; 2)Verdi Sanatında Büyük Dönem; 3)Verdi'de Duraklama, Yükseliş Dönemi; 4)Verdi Yaratıcılığında Zirveleşme ve Olağanüstü Başarı Dönemi.” (Altar, 1993)

Verdi, ilk dönem yapıtlarında bir önceki kuşağı örnek almış, Bellini ve Donizetti'nin dilini kullanmıştır. Yapıtlarındaki en önemli özellik vokal çizgidir. Arya ve resitatiflerde çalgı eşliğı kullanması, bir parçadan diğere geçişteki doğal akıcılık ve sahnelerin geleneksel kalıplardan oluşması ilk dönem teknik özelliklerindedir. Verdi arylarını temel bir şancı için yazmıştır, tenor ve soprano, operalarında anlatıcı rodedir ve diğere bir özelliğı de sahnede temel karakterlerden en az birinin ölmesidir.

1850-60'lı yıllarda geleneksel kalıplardan arınmaya başlar, eşlikler daha da zenginleşir, geçişler daha yumuşak hale gelir. Aida, Otello, Falstaff gibi yapıtlarında üstün bir opera tekniğı ve orkestra eşliğı kullanmıştır.

Verdi olgunluk döneminde geleneksel yapıyı daha esnekletirmeye ve eşliğı daha anlatımcı kılmaya çalışmıştır.

Verdi, İtalya'nın Avusturya'nın egemenliğı altında bulunma döneminde, bu mücadeleye sanatıyla ve aktif olarak katılmış, yalnızca sanat dünyasında değil ulusunun gönlünde de taht kurmuştur.

“Giuseppe Verdi, ulusal birlik ve bütünlük heyecanıyla yazmış olduğı eserlere, 1859 yılında son vermiş ve bu tarihten geçerli olmak üzere bestelediğı eserlerde, yalnız ve yalnız insan ruhunun çeşitli eylem ve görüntüsünü yorumlayıp

işlemiştir. Verdi'nin böylesine bir rota değişikliğini gerektiren neden, İtalya'nın 1859 yılında özlenen bağımsızlığa kavuşmuş, birlik ve beraberliği gerçekleştirmiş olması idi. O halde Verdi, ulusal ilkeye ulaşma yolunda çekilen acıyı içtenlikle duymuş, özgürlük yolunda harcanan çabalara eserleriyle katkıda bulunmuştur ve bu sebeptendir ki, 1859 yılından sonra yazacağı operalara, tüm görüntüsü ile sadece insanı konu yapmıştır.” (Altar, 1993)

Verdi, opera sanatında üstün bir reformun uygulayıcısıdır. Operanın her şeyden önce insan sesinin sanatı olduğuna inanmış ve eserlerini insan sesinin egemenliğinde işlemiştir.

Giacomo Puccini (1858-1924)

Müziyen bir ailenin çocuğu olan Puccini'nin yeteneği ilk olarak C. Angeloni tarafından fark edilmiş ve Milano Konservatuvar'ına girip Bazzini ve Ponchielli ile çalışmıştır. 1883 yılında konservatuvarı bitiren Puccini aynı yıl, Milano'daki müzik basımevi Sonzogno'nun düzenlediği yarışmaya, bir perdelik ilk operası Le villi ile katılmış fakat ödülü kazanamamıştır. 1884 yılında, Milano'daki Teatro Dal Verme'de eser tekrar oynanmış ve Puccini'ye başarı sağlamıştır. Le Villi, Milano'daki ünlü müzik basımevi Ricordi'nin Puccini'yi fark edip kendisiyle anlaşma yapmasına imkan doğurmuştur. Anlaşma gereği Puccini'ye sağlanan maddi imkanlar Puccini'nin o tarihten itibaren kendini tamamen operaya adanmasını sağlamıştır.

Puccini'nin Verist olup olmadığı müzikologlar tarafından sürekli tartışma konusu olmuştur. Bu çelişkili durumuna rağmen sanatıyla ve Verdi'ye olan hayranlığıyla Verismo akımına dahil edilebilir.

“...La Boheme Operası (1896), kapılarını henüz kapatan 19. yüz yıl opera yaratıcılığının bir devamı hatta önemli bir örneği olarak benimsenmektedir. Ne var ki, gerek lirik duyarlılığı, gerek toplum hayatına olan içten bağlılığı açısından, Giuseppe Verdi'nin, kahramanlık öyküleri üstünde gelişen operalarına büsbütün zıt

bir ortamın verimi olarak benimsenen La Boheme Operası, yine de Verdi yaratıcılığına has espriyi sürdüren ve dolayısıyla Verdi'ye yakın akrabalığı olan bir yaratış olarak nitelemektedir..." (Altar,1993).

Puccini'nin ilk büyük başarısı, Manon Lescaut'tur. Bu eser için yedi libretist değiştirdikten sonra Manon Lescaut istediği gibi bir eser haline gelmiş ve uluslar arası beğeni kazanmıştır. 1896'da Turino'da sahnelenen ve Puccini'nin Fransa'daki bohem öğrenci hayatını anlattığı eseri La Boheme de büyük başarı kazandırmış ve yeni kapılar açmıştır. Bu eser, aryalarının tatlı ezgileriyle resital programlarının ve hatta ev içi dinletilerinin bile gözdesi olmuştur.

1900'de yazdığı eseri Tosca, daha ağır ve güçlü bir dramın işlendiği, Puccini ve Verismo stilinin birleştiği, acımasız dünyanın gerçekleriyle yüklü bir eserdir.

1904'te yazdığı Madam Butterfly, bir Japon geysanın trajik gerçeğini anlatır ve bu eser de bugün birçok ülkede opera repertuarlarındaki gözde eserlerdendir.

Puccini bundan sonraki operalarında kendini yenilemeyi, müzik dilini zenginleştirmeyi hedefler ve 1910'da Altın Batı'nın Kızı, 1917'de La Rondine, 1918'de Il Trittico (üç tek perdelik opera: Il Tabarro, Suor Angelica ve gülünçlü operası Gianni Schicchi)'yu yaratır.

Puccini, opera sanatına teknik ve dramatik olarak bir yenilik sağlamamış olmasına rağmen, yeteneği, sahne duygusu, üstün dramatik içgüdüğü ile her zaman uluslar arası alanda ilgi çekmeyi başarabilmiş bir bestecidir. Operalarındaki karakter yaratıları ve zengin orkestra yapısıyla sonraki kuşağın bestecilerini etkilemiştir.(Debussy, Schönberg)

1.2.6. 20. yy. Gelişmeleri

1.2.6.1. Sembolizm, İzlenimcilik, Fantezi:

Tarihinin bütün aşamalarında olduğu gibi opera, 20. yy.da da iki kutuplu olarak tarif edilebilir; Natüralizm ve sembolizm.

Natüralistler “gerçek insanlar” la ilgili iken sembolistlerde karakterler felsefi argümanları temsil eden araçlar olarak ele alınmıştır.

Claude Debussy (1862-1918) ’nin “Pelleas et Melisande (1902)”, sembolist operanın ilk ve en büyük yapıtıdır. Karakterler gerçek dünyanın dışındadır. Karakterlerin karşılıklı konuşmaları yerine sembolik atıflar vardır.

Pelleas’ı takiben yapılan en önemli opera Bela Bartok (1881-1945)’un “Duke Bluebeard’s Castle (1918)” (Kont Mavisakal’ın Şatosu) adlı eseridir. Bu eserde de duygular ön plandadır.

Almanya ve Avusturya’da duyguların ima yoluyla ifade edilmeye başlamasıyla izlenimcilik ortaya çıktı. İzlenimcilik akımında özneler genellikle cinsellik ve şiddet olmuştur. (Puccini, Strauss)

İzlenimciliği tam olarak temsil eden Richard Strauss veya Franz Schreker(1878-1934) değil Arnold Schoenberg’in “Erwartung” udur. (1909’da yazıldı 1924’te sahnelendi) Bu opera, izlenimciliği “Pelleas” tan daha fazla temsil eder.

I. Dünya Savaşı ile birlikte, sembolist ve izlenimci opera sona erdi (Rus sembolizmi dışında). Ancak bu akımların bazı özellikleri 1950’den sonraki modern operalarda kullanılmıştır.

Bu dönemdeki fantazi operalarda gariplikler kukla şovlarında olduğu gibi ifade edilmiştir. Bu tarzda, simbolist operada olduğu gibi mevcut gerçeklik ihmal edilmiştir. Ancak bu efsaneden çok peri masalı şeklinde ifade edilmiştir.

1.2.6.2. Natüralizm (Doğalcılık):

Kesin çizgilerle ifade etmek mümkün olmasa da, Natüralizmi Wozzeck (1925) ve Britten'in "Peter Grimes" (1945) arasındaki dönemdeki eserlerin çoğu bu akımın temsilcileridir. Bundan önceki en büyük operalar simbolist veya izlenimci olanlardır.

Bu akımın oluşmasında, I. Dünya Savaşı'nın yanında diğer bazı toplumsal olaylarda etkili olmuştur. Müzikteki açıklık ve doğrudan ifade eğilimi bu akımı etkilemiştir.

Wozzeck'te natüralizm izlenimcilikle birlikte kullanılmıştır. Wozzeck, gerçeğe uygun karakterlerle, iyi tanımlanmış bir çevre ile birlikte natüralist bir operadır. Fakat bazı abartılar ve bir karakterin insan ötesi görünümü ile izlenimciliği de içerir.

Ernst Krenek'in "Jonny Spielt Auf" (1927) adlı eseri önemli bir örnektir. Burada Jazz müziğinin de kullanıldığı görülmektedir.

Bu akımın diğer önemli temsilcilerinden biri Hindemith'in "Mathis der Maler" (1938) idir.

1.3. Fransa'da Opera:

Fransa'da operanın öncüleri olarak halk komedileri, karnaval şenlikleri, trubadurların dünyasal komedileri ve 16. yy. da şarkılı maskeradlar sayılabilir.

Fransız operasında orkestra daha önemli bir rol oynar ve İtalyan operasına göre metinler daha edbidir.

“XVII. Yüzyıldan başlayarak Fransa’da operayı oluşturacak bütün şartlar vardı. Fakat soyluların baleye olan düşkünlüğü opera türünden sahne yapıtlarını engelliyordu. 1655 yılında saray balelerinin başlıca bestecisi Lully’di. Bu dönemde uzun bale eserlerinin baş tarafına biri ağır, öteki çabuk olmak üzere iki uvertür konuyordu. “Fransız Uvertürü” adını alan bu uvertürler, sonraları Lully’nin operalarında kullanıldığı gibi, XVIII. Yüzyılın sonuna kadar öteki Avrupa ülkelerinde de taklit edildi”. (Say, 1985)

1.3.1. Jean-Babtiste Lully

Fransa’da ilk ünlü opera bestecisi olarak bilinen Jean-Babtiste Lully, Fransız müzik stiliyle yetişmiş fakat Fransız müzikçilerin operaya ilgisizliğinden dolayı bir süre baleli komedilerle yetinmiş, daha sonra bu alanda kazanılmış başarılar onu kamçulamıştır. Lully, o dönem Avrupa’nın en iyi çalgıcılarından oluşan bir orkestrayla çalışmış, şancıları ve dansçıları kendisi çalıştırmıştı. Bestecinin bu titiz tavrı eserlerine de yansımıştır ve ölümünden sonra aynı değerde operalar sahnelenemediği için Fransa’da bu alana ilgi azalmıştır.

Lully’dan sonra Fransız opera tarihinde Jean Philippe Rameau görülmektedir. Rameau’nun ilk operası “Hippolyte e Aricie” Lully operalarının bir devamı gibidir.

1.4. İngiltere’de Opera

İngiltere’de opera 17 yy. da *Masque (maske)* adlı oyunlarla, soyluların eğlencesi, Fransız saray balesinin benzeri olarak ortaya çıkmıştır. *Masque* şiir, şarkı, dans, dekor, kostüm, çalgılar ve sahne oyunlarını içeren, intermezzo ve mister oyunlarından kaynaklanmış bir türdür. Bilinen en eski masque John Blow’un (1646-1708) *Venus ve Adonis* (1681) adlı yapıtıdır. İngiltere Kralı II. Charles’in

Fransız Lully operalarına hayranlığı, saray orkestrasındaki **Henry Purcell** (1659-1695) in İtalyan ve Fransız stillerini kaynaştırarak, İngiliz tarihinin ilk operası olan *Dido ve Aeneas* (1689)'ı bestelemesine sebep doğurmuştur.

1.4.1. Henry Purcell (1659-1695)

İngiltere'nin en büyük bestecisi diye bilinen Purcell, 22 yaşında *Dido ve Aeneas* operasıyla kazandığı başarıyla yola çıkarak, ülkesine ulusal bir opera kazandırmayı hedeflemiştir.

Purcell, İtalyanları örnek almış olmasına rağmen müziğinde, İngiliz müziğine özgü bir tat ve özgünlük görülmektedir.

“...Bu dilin özellikleri, besteciye özgün melodi şekilleri bulmaya zorlamıştır. Bu melodileri başka bir dilde dinlemek, yapıtın anlamını yitirmesine neden olur”. (Say, 1985)

Purcell'in ölümüyle İngiliz operası da bir duraklama dönemine girmiş, sonraki iki yüzyıl **Haendel** ve **Mendelssohn** gibi yabancı besteciler yerini almıştır.

1.5. Alman Operası

Alman operası Venedik ve Fransız stilinden etkilenmiştir. Almanya'da ilk opera salonu 1678'de Hamburg 'da açılmış, dolayısıyla Hamburg Alman operasının en önemli merkezi olmuştur.

Almanya'da operanın başlangıcı okul piyesleri ve Alman solo şarkılarıdır. Opera sözcüğünün karşılığı 1700'lerde Almanya'da *Singspiel* (şarkılı oyun)'dir. 18. yüzyılda ikincil öneme sahip olan Almanya, 19 yüzyılda ilk sıraya yerleşmiştir. Yy.'ın ilk yarısında Alman Romantik operası öne çıkarken, ikinci yarıda Richard Wagner'in müzikal dramaları önem kazanmıştır.

1.5.1. Romantik Opera

Alman operası çoğunlukla Fransız ve İtalyan modellerinden esinlenmiştir. Fakat bazı açılardan farklılık göstermiştir:

1) Konular genellikle ortaçağ efsanelerinden, halk hikayelerinden ve masallardan alınmıştır,

2) Sahnelerde doğüstü, mistik ve geleneksel elementler ve doğanın vahşi ve gizemli yönleri kullanılmıştır,

3) İtalyan stili aryalara ek olarak, Alman besteciler halk müziği tonlarını ve stillerini uygulamışlardır,

4) Alman romantik operası, dramatik ilgiyi yükseltmek için armonik ve orkestral renkleri çok daha fazla kullanmıştır.

Besteciler:

Alman Romantik Operasının temel figürü Carl Maria Von Weber'dir (1786-1826). Weber'in en önemli eserleri "Der Freischütz", "Oberon"dur. Diğer romantik operalar şu şekilde sıralanabilir: Ludwig Van Beethoven (1770-1827)'in "Fidelio" su, Ludwig Spohr'un (1784-1859) "Faust" ve "Jessonda" sı, E.T.A. Hoffman (1776-1822)'in "Undine" si, Heinrich Marschner'in "Hans Heiling" i ve "Der Vampyr" i, Albert Lortzing'in (1801-1851) "Zar und Zimmermann" ı, Robert Schumann (1810-1856)'in "Genoveva" sı, Friedrich von Flotow (1812-1883)'un "Martha" sı, Otto Nicolai (1810-1849)'nin "Die Lustigen Weiber von Windsor" u ve Richard Wagner'in "Der Fliegende Hollander"i. Englebert Humperdink (1854-1921) in "Hansel und Gretel"i popüler bir peri masalı operası olarak sayılabilir.

1.5.2. Wagner ve Müzikal Drama

19. yy.'ın ikinci yarısındaki Alman operası, Richard Wagner'in yaratıcı dehası tarafından şekillendirilmiştir.

Richard Wagner 1813 yılında bir aktörün oğlu olarak Leipzig’de doğdu. İyi bir eğitim aldı ve hırslı biri idi. Onlu yaşlarında büyük bir trajedi olan “*Leubald*” ı yazdı. Besteci olmayı düşünmemesine rağmen Beethoven’ı dinlediğinde bu trajedinin bir müziğe ihtiyacı olduğunu fark etti. İlk kompozisyonlarının tamamı enstrümantaldı ve bunlar arasında piyano sonatları ve senfoniler vardı.

Operayla tanışması 20 yaşında gerçekleşti. “Repetiteur” adlı ikinci sınıf bir şirketle çalışmaya başladı. İlk operasını bu şirket için yaptı (“*Die feen-The fairies*”). İlk operasında olduğu gibi, ikinci operası da başarısız oldu.

Daha sonra Riga’da yaşamaya başladı. Burada iki yıl yaşadı ve “*Rienzi*” adlı operasını yazdı. Bu opera Dresden’de iyi bir performans sonucu başarılı oldu. “*Rienzi*”, çiraklık döneminin son eseri kabul edilir. Sonraki üç eserinde doğal olandan efsane ve “mit” in mistik alanlarına geçmeye başladı. “*Der fliegende Hollander*” (Uçan Hollandalı) adlı operanın konusu bir deniz kaptanının şeytanla işbirliği yaptığı için sonsuza dek denizlerde kalmasını içeriyordu.

Paris’te yaşadığı zorlu iki buçuk yıl içerisinde yaptığı Fransız operası, operet ve düzenlemeleri iyi bilinmektedir. Paris’te yaşadığı dönemde ilgilendiği ortaçağ Alman şiirleri, sonraki çalışmalarının kaynağını oluşturmuştur. Bunun ilk sonucu 1845’te Dresden’de sahnelenen “*Tannhauser*” dir. Ancak, 1848-49 yıllarındaki politik eylemleri işini kaybetmesine sebep oldu. Tutuklanması talep edildiği için bir kez daha kaçmak zorunda kaldı ve 1861 yılına kadar Almanya’ya dönemedi. İsviçre’deki sürgün döneminde “*The Artwork of the Future (1850)*” ve “*Opera and Drama (1851)*” gibi didaktik yazılar ve gelecekteki çalışmaları için hazırlıklarla geçirdi.

Wagner’in şansı **Bavaria kralı II. Ludwig**’in koruması ve desteğini elde ettikten sonra değişti ve ilk eserleri bu dönemde daha çok tanınmaya başladı. İlk “Yeni Wagner Operası” – “*Tristan und Isolde*”- 1865 yılında Münih’te sahnelendi. Hafif bir komedi olan “*Die Meistersinger von Nurnberg*” (Nünbergli Usta Şarkıcılar) de 1868’de Münih’te sahnelendi. Bundan sonra, büyüklük, karmaşıklık

ve içerik açısından tartışmasız olan 4 önemli operasını yazdı: “*The Ring of the Nibelung*” (Nibelungen Yüzüğü), “*Die Walköre*”, “*Siegfried*” ve “*Götterdammerung*”.

Wagner’de şiir, drama, müzik, dekor ve ışıklandırmanın sentezi görülmektedir. Çağdaşlarında olduğu gibi, tiyatroyu bir eğlenceden öte asilleşme ve ruhsal yükselişin aracı olarak kabul etti. Yeteneklerini mükemmel bir şekilde yansıtan ideal tiyatro “*Festspielhauss at Bayreuth*” bu dönemde ortaya çıktı.

Birçok moralist –ahlakçı- ‘te olduğu gibi Wagner’in “*Die Meistersinger*” inde de bilgelik ve ılımlılık aracılığıyla insanın ruhsal ve politik ihtiyaçlarını nasıl karşılayacağı, toplum içinde birey olarak nasıl yaşayacağı ve insanoğlunun hatalarına ve kırılğanlıklarına nasıl dayanılacağı ifade edilmiştir.

Wagner’de müzikal drama, ilgili sanatların birleşimi olarak ortaya konulsa da, dikkatimizi diğer her şeyin ötesinde müziğin çektiği de bir gerçektir. Bu özellik Wagner’i çağdaşlarından ayırmaktadır. Wagner’in çalışmaları önceki opera uygulamalarından çok az şey ödünç almıştır. Daha öncekilerde, arya ve resitatiflerle desteklenen sahne, Wagner’de sürekli akıcı bir tonda devam eden müzikle desteklenmiştir.

Sahnede sembolizmi değil gerçekçiliği yansıtmıştır. Ölümünden sonra sahnelenen eserlerinde ise prodüktörlerin tercihi doğrultusunda sembolizm önemli miktarda kullanılmıştır.

1.6. Rusya

1.6.1 Etkileyen Güçler

Rus müziği 19. yy’da dikkat çekici bir gelişme göstermiştir. Bu döneme kadar, oryantal olduğu ve dil ve coğrafi sınırları dolayısıyla Batı müziğine hiçbir

katkısı görülmemiştir. 19 yy. içerisinde ise müzik dünyasında lider konumuna ulaşmıştır. Bunun temel sebebi müzik altyapısı ve kültürünün çok güçlü olmasıdır.

Eski Rusya’da belirleyici iki müzik akımı vardı. Birincisi Yunan kilise müziğini kaynak alır, ikincisi ise zengin ve çeşitli folk müziğidir.

Müzikte Batı etkisi, kraliyet tiyatroları ve İtalya’dan gelen opera grupları aracılığıyla 18. yy.’da hissedilmeye başlamıştır. İtalya’dan gelen müzisyenler öncelikle soylu gruplar üzerinde etkili olmuş, zamanla diğer yetenekli müzisyenleri de etkilemiştir. Bu müzisyenlerin tekniklere, yöntemlere ve deyimlere aşina olmaları bu dönemde başlamıştır.

1.6.1.1. Dmitri Bortniansky (1751-1825)

İtalya’da **Galuppi** ile çalışmış ve daha sonra Rusya’ya dönerek çalışmalarına devam etmiştir. Yazdığı operalar, özellikle koro müzikleri kendi ırkının zengin altyapısını yansıtan, önemli besteci kimliğini sergileyen yapıtlardır.

1.6.1.2. Glinka ve Dargomijski

Öncesinde bazı denemeler olmakla birlikte, Mihail Ivanoviç Glinka Rus operasının kurucusu sayılmaktadır. İlk önemli eserleri “Çar İçin Bir Yaşam” ve “Russlan ile Ludmilla”dır ve bu eserler Rus halk hammadresiyle doludur.

“...Belinski’nin bu yazdıkları, yalnızca, başkalarından öğrenmek ile “kendini tanımak” arasında her ulusal kültür için geçerli olan ilişkiyi çok güzel gösterdiği gibi, bir ulusun, kendi geleneklerinin, tarihinin ve yaşam tarzının “evrensel” bağlarını anlamını, “tipikliğini” ortaya koyarak dünya tarihine katkıda bulunduğu gerçeğini de çok güzel bir biçimde gösterir. Dolayısıyla Glinka’nın yapıtı müzikte, dışarıdan gelen etkilerin özümlemesinden, aynı zamanda karakter derinliğine, gereçleri kullanma ustalığına ve yaşamı zengin bir biçimde temsile sahip

olan bir Rus sanatının yaratılması yönünde bir dönüm noktasını oluşturuyordu. Glinka, Kişi olarak köylülüğün serflikten kurtarılması gerektiğine, çağındaki tek gerçek Rus müziğinin, köylülerin ağzından işitilen müzik olduğuna inanan reform zihniyetli bir toprak sahibiydi. Bu müziği, pek çok kaynaktan beslenmiş ve yaşamın türlü çeşitli yanlarını yansıtan olağanüstü bir halk müziği olarak tanıyordu. Glinka, operada tutacağı yolu, Bellini gibi İtalyan bestecilerden öğrendi. Böyle olmasına karşın, tıpkı İtalyanların kendi dillerine müzikal bir giysi kazandırmaları gibi oda en önemli dersi almış, Rus halk ezgileriyle Rusça sözcüklerin seslerinden ve bükünlerinden akan bir deklamasyonla kaynaşan bir melodi yaratabilmişti. Halk müziğinin bilimsel incelemesinin doğuşundan önce, Glinka, bu müziğin karakteristik biçimleri, modal ezgileri ve antifonal korolarına ilişkin duyarlı bir duygu taşıyordu.” (Spatar, 1995)

Napolyon istilası kültürel milliyetçiliği ateşleyen temel etken olmuştur. Sonuçlar hemen ortaya çıkmamış ancak, sanattaki yabancı hakimiyeti karşısında bütün sanat dallarında çok ciddi bir reaksiyon ortaya çıkmıştır. Bu süreci edebiyat alanında Pushkin, Gogol, Turgenieff ve Dostoyevski sürüklerken, müzikte temsilci Alexander Dargomijski olmuştur. 19. yy. ‘ın ikinci yarısında, bazı müzisyenler batı müziğinden tamamen bağımsız olunması gerektiği fikrini savunurken, bazıları batı müziğinin örnek alınması gerektiğini ifade etmişlerdir. Her iki gruptan da dahi müzisyenler ürettikleri yapıtlarla bu dönemde Rusya’da yaratıcı etkinliği dikkat çekici bir şekilde arttırmışlardır.

1.6.2. Beşler

Dargomijski, Glinka ile “Beşler” arasında sanatsal bağı temsil eden besteci olarak kabul edilmektedir. Profesyonel eğitimi olmayan beşler, Rus Milli Müziği’ni önemli ölçüde kullanmışlar ve hareket noktası olarak belirlemişlerdir. Beşler’e göre Beethoven’dan itibaren Batı Avrupa müziğine egemen olan entelektüel özellikler basitlik ve gerçeklik ile ikame edilmelidir.

Mily Balakirev, Cesar Cui, Alexander Borodin, Nikolas Risky-Korsakoff ve Modeste Moussorgsky “Beşler” i oluşturan bestecilerdir.

1.6.2.1. Balakirev

Grubun diğer üyelerine göre en fazla profesyonel eğitim alan Balakirev’dir. 1862’de “*free school of music*-Özgür müzik okulu”nu kurmuş ve onun etrafında toplanan “Beşler” in diğer üyelerinin saygısını kazanmıştır. En önemli eserleri orkestra için yazılan “*Kral Lear*”, “*Tamara*” ve “*En Boheme*” adlı iki senfonik şiir ve orkestra ve piyano için yazılmış olan sayısız çalışmalarıdır.

1.6.2.2. Cui

Cui asıl olarak çok sayıda askeri ders kitapları olan askeri bilimleri profesörü bir askerdir. Müzik açısından Balakirev’in öğrencisi olan bir amatördür. “Beşler” açısından önemi besteci tarafı değil gazeteci yönüdür. Genç Rusları kalemiyle hem içeride hem de uluslar arası alanda savunmuştur. Makaleleri, grubun dikkat çekmesi açısından en önemli etkidir. Eserleri, Rusları **Schumann**, **Berlioz** ve **Liszt**’in müziğine çeken enstrümental eserlerdir.

1.6.2.3. Borodin

Borodin ilaç ve kimya profesörüydü ancak, ciddi ölçüde müzik yeteneği vardı. Diğer grup üyelerinin ikna etmesi sonucu besteler yaptı. Üç adet senfoni, iki “*string quartet*” ve “*Prince Igor*” adlı bir operası vardır.

Borodin, beste yapma konusundaki isteksizliğine rağmen gerçek bir usta idi. Eserleri ve orkestra yönetimi geleceğe yön veren ve müziğe önemli katkıları olan bir bestecidir.

1.6.2.4. Rimsky-Korsakov

Rimsky-Korsakov Rus donanmasında bir memur ve askeri bando müfettişiydi. İlk senfonisini donanma ile bir dünya turuna çıktığında yazdı. 1871'den ölümüne kadar St. Petersburg Koservatuarı'nda orkestrasyon ve serbest kompozisyon profesörü olarak yaşamıştır. Bu görevi “Beşler” in ideallerini 20. yy.'a taşıyan Stravinsky ile tanışmasını sağlamıştır.

Rimsky-Korsakov da diğer grup üyelerinde olduğu gibi sanatında ulusalcı bir yol izlemiştir. Çeşitli çalışmalarının yanı sıra 15 adet de önemli operası vardır.

Müziğin gelişimine etki eden en etkin grup elemanıdır. Eserlerinde, yeni eğilimlerle eski teknikleri birleştirmiş ve müzik geleneğinde devrimci bir sıçrama getirmiştir.

Bestecinin müziği, Rus milliyetçiliğini yurt dışına taşımıştır.

1.6.2.5. Moussorgsky

Moussorgsky de askerdi ve müzikle uğraşmaya başladığında bile memurluğu bırakmadı. Müzisyen olarak grubun dahisiydi fakat diğerlerinden daha az eğitimi vardı.

O bir realistti fakat, Batı Avrupa realizminden farklı bir realizmi vardı. Dramatik fikirlerini, doğrudan ve tam bir basitlikle ifade ettiği “*Boris Godounov*” Rus Milliyetçiliği'ni temsil eden en önemli yapıttır. “Boris” 19.yy'ın en önemli operalarından biridir.

1.6.3. “Beşler” in Önemi

Beşlerin müzik dünyası tarafından tanınması ve anlaşılması zaman almıştır. Birçok çalışmaları Rusya dışında hala bilinmemektedir.

Onlara göre, milliyetçilik ithal edilen romantizmden çok daha önemlidir. Zamanla sanatsal idealleri Batı Avrupa müziği ile bağlantı kurmuş olsa da temelleri Rus kültürünün karakter ve deyimlerine dayanmıştır. Metodları ve müziğin kültürel fonksiyonunun gerçekliği ile, yeni şeyler arayan Alman ve Fransız müzisyenlerine yol göstermişlerdir.

“Beşler” e muhalefet eden müzisyenler, üzerinde durulmayacak önemdedir ancak, Rubinstein kardeşler, St. Petersburg ve Moskova’da kurdukları konservatuvarlarla bu muhalefete liderlik etmişlerdir. Bu kardeşlerin müzik dünyasına katkıları milli değil uluslararası olarak ifade edilebilir.

1.6.4. Peter Tchaikovsky

Tchakovsky, **Rubinstein**’in konservatuvarından mezun olan ilk öğrencilerdendir, fakat Rubinstein’den farklı olarak “Beşler” e sempatiyle bakmıştır. Onu 19. yy. Rus müziğinin evrensel temsilcisi yapan bu özelliğidir.

Bestecinin, çok sayıda senfonisi, senfonik şiiri, opera ve oda müzikleri vardır.

Tchaikovsky 19. yy.’ın ikinci yarısının en önemli figürlerinden birisidir. İyi yada kötü etkileriyle birlikte aşırı derecede popüler olmuştur. Bu durum, onun lirik dehası yanında, müziği duyguların yansıtılmasında araç olarak kullanışı ve dinleyicilerin yalnızca duymaları değil hissetmelerini sağlaması ile mümkün olmuştur. Onun müziği patetisizm olarak tanımlanabilir;

Dinleyici kendisini üzgün hisseder ve bu durum ruhunu olumlu yada olumsuz da etkilese bu deneyimden zevk alır.

Uzun bir süre birçok eleştirmen ideallerin ve duyguların sağlıklı olması durumunda ifade edilebilmesi gerektiğini savunmuştur.

Eğer sanat, temel ahlaki kurallara uygunluktan ziyade, gerçekliğin ifadesi olarak tanımlanırsa Tchaikovsky büyük bir sanatçıdır. Eğer bu ifade geçerli değilse, onun eserleri içten ve yoğun insani belgelerdir. En azından o başarılı bir Romantiktir.

Tchaikovsky'nin "Beşler" den farkı onların bilinçli, Tchaikovsky'nin ise bilinçsiz bir milliyetçi olmasıdır. Tchaikovsky'nin milliyetçiliğini, Alman ve Fransız kaynaklardan ilham alan bir okula mensup olmasına rağmen, Batı romantizmine karşı Rus kültürünü kullanan bir besteci olmasından anlıyoruz.

Rus müzisyenlerin, müziğin gerçeklikle ve içinde bulunulan kültürle ilişkili olması gerektiği iddiası, müzik dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur.

2. OSMANLI'DA OPERA

Osmanlı'nın batı kökenli sanat dallarına olan ilgisini konu alırken, komşuluk ilişkilerinin yanı sıra savaşlar sonucu veya ekonomik sebeplerle oluşan göç hareketlerinin etkisinden de söz etmek gerekir. Geniş ve tarihi imparatorluğun batı dünyası ile ilişkileri ve bu ilişkilerin doğal sonucu olarak sanat faaliyetlerinin paylaşımına tanıklık etmekteyiz.

Eski çağlardan beri değişik milletlerin hayatı içinde devam edip gelen müzikli oyunlar, bilindiği gibi, 16. asırda İtalya'da çok fazla itibar görmeye başlamış ve 17. asırda bugünkü anlamı ile bir opera sanatı kurulmuştu. Türk toplumsal hayatında batı dram sanatı ile ilk temas, operanın dünya üzerine çıkmasına rastlayan günlerdedir. İstanbul'da bir bale pantomimin ve bir müzikli oyunun oynanması nedeni ile olmuştur.

Batı kültürüne bağlı mitolojik konuların Osmanlı'da sergilenmesi Osmanlı'nın batıya yönelik akınlarından sonra topladığı insanlar sayesinde olmuştur. Özellikle Sokullu dönemine denk gelen bu dönem 16. yüzyıl dönemini kapsar.

Opera sanatının oluşmasında tarihi süreç içerisinde Matezina ve Moresca danslarına da rastlamaktayız. Matezina bir çeşit savaş dansıdır ve 16., 17. asırlar Fransız balesin tanınmış bir parçasıdır. Moresca ise Mağriplilerin dansıdır. Henüz İspanya'dan çıkartılmamış olan Yahudi gruplar Arap-İspanyol kökenli bu dansları Osmanlı İmparatorluğuna kadar taşımışlardır. 16. asırda 3. Murat'ın yaptırmış olduğu büyük sünnet düğününde verilmiş olan müzikli temsil ve sonraki batı operasının karakteristik unsurlarından olan danslar elbette tam bir opera değildir. (Özkazanç, 1999:45)

Osmanlı'nın 18. yüzyılın başlarında düştüğü ekonomik sıkıntıların yansıması olarak her alanda yenilenme ve kurtuluş çabalarının bir sonucu olarak gelişen Avrupa uygarlığını örnek aldığını görmekteyiz.

Bu dönemde; Avrupa'da yeni bir uygarlığın doğmakta olduğu, buna uymak gerektiği ve yapılacak düzenlemelerin bunlara uymasının zorunlu olduğu düşüncesi ortaya çıkmaya başladı. Ancak, modern toplum ve ekonomik düzenine geçişin bir zorunluluk olduğu düşüncesi yüzeyseldi. Nedenler ayrıntılarıyla bilinmiyordu. Çünkü böyle bir düşünsel birikim yoktu. (Kaygısız, 2000: 32)

Batıya karşı oluşan ekonomik ve kültürel eğilimin çok sağlıklı olmayan temellerine rağmen müziğin ve sanatın öznel yapısının Osmanlı'da da bozulmadan uygulanabildiğini görmekteyiz. Örneğin 1675'te Venedik'ten İstanbul'a gelerek temsiller yapan grubun ardından Fransız sefiri Marquis de Nointel'in Paris'e yazdığı raporda “ bu insanlar da, görüyorsunuz operaya ilgi göstermeye başladı.” Ve birazda alaycı bir deyişle “nasıl olur da Türkiye'de opera oynanır, ben de hayretler içinde kaldım...” diye belirtmiştir. (Yener, [t.y.] 72)

Gerçi Türklerin opera konusunda ilk bilgileri 1660 yıllarında edindikleri sanılıyor. 1670 yıllarında ise Eremiya Kömürcüyan adlı bir Ermeni'nin şiirinde geçiyor “opera” sözcüğü. Şiirde Hıristiyan bir Arnavut, sevgilisine eflak prensinin başkentinde kutlayacakları görkemli düğünlerini anlatırken şöyle diyor:

“Bazedup evler, divanhaneler

Mum donanmalar ve operalar

Sohbet ve meclis bulalar

Baka gör seyran- azimi, dostum!” (Yener, [t.y.] 72)

Operanın varlığı ile Türklerin doğrudan ilgilenmesi 1719 yılında Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris elçiliğiyle başlar. Elçi o zaman 9 yaşında bulunan Fransa Kralı Onbeşinci Louis tarafından kabul edilir, ağırlama töreni boyunca birde opera gösterilir. Saraydaki operada neler gösterildiğini, türlü dekorların nasıl değiştiğini, dansları uzun uzun anlatır, opera türünün parasal bir iş olduğunu da ekler sefaretnamesinde. (Yener, [t.y.] 72)

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'ın öncülüğünde sarayda temsiller verildiğini belirtmekte, Maxim de Camps ise 18. yüzyılın sonlarında sarayda 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. (Say, 1998: 137)

Görülüyor ki bu döneme ait opera kayıtları rivayetlerden öteye geçmemekte, sanat olarak Osmanlı'nın içerisinde çok fazla gündem oluşturmadığı gözlenmektedir.

Bunlara rağmen, 19. yüzyılın ilk yarısında ülkemizin özgün bir opera hareketi için uygun bir ortam olduğu pek söylenemez. (Say, 1998: 137)

Türkiye'de daha çok 19. yüzyılın ortalarına doğru başlamış bulunan, müzikte yenilenme çabalarına, her şeyden önce İtalyan opera sanatı örnek olmuş ve bu sanatın beşiği demek olan İtalya'da ki hocalardan yararlanılmıştır. Hatta bu konuda

karşılaşılan ilk önemli örnek, Tanzimat'tan 7 yıl sonra, büyük İtalyan bestecisi Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) 1846 yılında, bir İtalyan opera trupu tarafından Beyoğlu'nda oynanan Ernani operasıdır. Yapılan araştırmalarla, Verdi operalarının, 1846-77 yılları arasında ve İtalya'da ki dünya prömiyerlerinden bir ya da birkaç yıl sonra İstanbul'da oynanmış oldukları kesinlikle tespit edilmiştir. Örneğin Verdi operalarının dış ülkelerdeki ve İstanbul'da ki ilk oynanış yılları kronolojik sıraya göre şöyledir: (Altar, 1982: 205)

Verdi operalarının İstanbul'daki ilk oynanış sırasına göre adları:	Batıda ilk kez oynandıkları kentler:	Yıllar:	İstanbul'da ilk kez oynandıkları yıllar:
Ernani	Venedik	1844	1846
Nabucco	Milano	1842	1846
Machbeth	Floransa	1847	1848
I Lombardi...	Milano	1843	1850
I masnadieri	Londra	1847	1851
Il travatore	Roma	1853	1853
Rigoletto	Venedik	1851	1854
La traviata	Venedik	1853	1856
I vespri Siciliani	Paris	1855	1860
Un balo in maschera	Roma	1858	1862
La forza del destino	St. Petersburg	1862	1876
			(ya da 77)
Aida	Kahire	1871	1885

Görüldüğü üzere batıda veya dünyanın başka yerlerinde temsil edilen operaların çok zaman geçmeden İstanbul'da da sahnelendiği ve Osmanlı sanat yaşamına katkı sağladığı bir gerçektir.

2.1. Osmanlı'da Operanın Gelişimine Tiyatroların Katkısı

Osmanlı'da Opera sanatının temsili ve gelişmesi tanzimattan sonra kurulan tiyatroların desteğiyle ivme kazanmıştır. Saray Tiyatrosu, Bosko, Naum ve Gedik Paşa Tiyatroları bunların başlıcaları olarak sayılabilir.

1840'da Bosco adlı bir İtalyan, Galatasaray Lisesi karşısında bir tiyatro binası yaptırır. Binanın gereksinmeye yeterli sahnesi ve 400 kişilik salonu vardır. Bosco tiyatroyu açtığında her sınıftan insana seslenebilecek bir oyun türü olarak operayı düşünmüş, İtalya'dan bir trup derleyerek, temsillerine başlamıştır. 1841 yılında devletin resmi gazetesi Ceride-i Havadis, tiyatro ve opera sanatı çevresinde eğitici ve öğretici bir yazı yayınlamakla opera ve tiyatroların ne olduğunu anlatır, bunların nasıl seyredilmesi gerektiği hakkında da uzun öğütlerde bulunur.

Bosco'nun tiyatrosu ilgi uyandırmış, seyircisi çoğalmaya başlamıştır. Türkçeye çevrilen ilk oyunlar da opera metinleridir. Bosco oynanan yapıtların Türkler tarafından anlaşılabilmesi için metinleri Türkçeye çevirip "risale" biçiminde bastırarak dağıttırmaktadır. (Yener, 73)

1846-77 yıllarının, İstanbul'da geniş ölçüde İtalyan operalarının oynandığı yıllar olarak nitelenmeleri gerekmektedir ki, bu operalar: Bosko, Naum ve Gedik Paşa tiyatrolarından oluşan üç ayrı binada sahneye konmuştur. Bunlardan Bosko ve Naum Tiyatroları, kentin daha çok Avrupalılarca iskân edilmiş bulunan Beyoğlu (Pera) semtinde, Gedik Paşa Tiyatrosu ise, İstanbul'un surlar içinde kalan eski kesimindeki Gedik Paşa semtinde inşa edilmiştir. (Altar, 1982: 206)

Türkiye'deki yenileşme hareketlerinin resmi bir fermanla ilanı demek olan Tanzimat-ı Hayriye 1839 yılında ilan edilmişti; 1840 yılında Bosko isminde bir İtalyan Beyoğlu'nda bugün Galatasaray Lisesi'nin bulunduğu yerin karşısında bir tiyatro binası yaptırmış, 1841 yılında İtalya'dan getirilmiş olan artistler bu binada İtalyan dilinde temsiller vermişlerdir. Bosko tiyatrosundaki dramatik çalışmalar 1842 yılı

haziran ayına kadar sürmüş, yaz tatilinden sonra kış gelince tiyatro tekrar açılmamıştır. (Özkazanç, 1999: 48)

2.2. Naum Tiyatrosu'nun Kuruluşu

Bosko' un Beyoğlu'nda yaptırmış olduğu bu bina bir müddet boş kaldıktan sonra yeniden dramatik faaliyete sahne olmuş, Naum Tiyatrosu burada kurulmuştur. Misel Naum Osmanlı tabiiyetinde bulunan Halepli bir Katolik'ti, İstanbul Beyoğlu'nda kurduğu tiyatro batı örneğine uygun dram sanatının memleketimizde ilerlemeye başladığı ilk sıralarda 1844'ten itibaren yirmi beş yıl opera faaliyetini yaşatmış olan müessesedir. Tanzimat devrini ilk yılları hadiselerine belli başlı kaynaklardan biri olan Ceride-i Havadis gazetesi 1844 yılı aralık ayı içinde çıkmış olan nüshalarından birinde tiyatro tarihimiz için önemli bir haber verir. Buna göre: “Avrupa ve Amerika devletlerinin hepsinde halka eğlence olmak üzere tiyatrolar bulunup bunların düzenlenmesine ve masraflarına devletler tarafından çokça yardım edilir. Birkaç yıldan beri Galata'da dahi yabancı milletten bir tiyatrocunun bir tiyatro düzenleyerek kış mevsimlerinde bir eğlence çıkartmıştı. Geçen kış bu yabancı devlet tebaası tiyatrosu bazı sebeplerle işini yürütemediğinden tiyatro elinden gitmiştir. Tiyatro Osmanlı Devleti tebaasından fen ve marifet sahibi Tütüncü oğlu Mihail NAUM isimli Hıristiyan'ın eline geçmiştir. Bu adam çokça para harcayarak tiyatrosunu tamir ettirmiş, Avrupa'dan da usta oyuncular getirtmiştir; geçen pazartesi gecesi de oyuna başlanmıştır. Bu iş eskisinden daha güzel olmuştur. Zira böyle şeyleri devletin tebaası dahi yapıp para kazanmalıdır; çünkü böyle, böyle giderek çok kimselere istek gelir; türlü türlü sanatlar tutmağa çalışırlar. Bu tiyatrodaki İcra olunan oyunların usulü ve hareketleri arasında yapılan musiki nağmeleri hep Avrupa tarzındadır. Bir kimse bunlara alışmağa başlarsa pek fazla zevk bulacağı meydandadır. Kullanılan dil, İtalyanca olduğundan gelip tiyatroyu şerefli kimseler bu dili anlamadıkları ve oyunun başlangıç ve hareketini öğrenemedikleri için anlaşılıp zevk alınsın diye kısaltılarak anlatmağa çalışıyoruz. (Özkazanç, 1999:49)

1864-1865 sezonu, Naum Tiyatrosu için büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu opera sezonunda İtalya'dan İstanbul'a 17 artist ile 40 kişilik koro, 17 kişilik bale ve 35 kişilik

orkestra topluluğu gelmiş ve 1864 yılının Ekim ayında " I Vespri Siciliani" operasının Türkiye prömiyeri olağan üstü bir başarı ile yapılmıştır.

1865-66 yılları da Naum Tiyatrosu için verdi operaları yönünden oldukça büyük önem taşımaktadır; çünkü aynı yıllarda bu tiyatrodaki Giuseppe Verdi' nin şu 6 eseri, sarayda Giuseppe Donizetti Paşanın yerini almış olan İtalyan GUATELLI yönetimi altında oynanmıştır ; " Attila, Rigoletto, Un ballo in Maschera, Ernani, La Traviata, Nabucco ". Bunlardan "Attila " operası tekrarlanmış, " Ernani" 1866 yılının Ocak ayında, "Un Ballo in Maschera ", gene Ocak ayında, " Nabucco " ' nun ise 1866 yılının Nisan ayında oynanmış oldukları kesinlikle belirlenmiştir. (Özkazaç, 1999:54)

Naum Tiyatrosu seyircilerini Beyoğlu'nun dar muhitinden topluyordu; şehirde taşlılar az ve gece oyundan sonra uzak semtlere gidip gelmek zor olduğu için İstanbul ve Kadıköy tarafında oturanlar ise tiyatroya gelemiyorlardı. Türkiye'nin yenileşme hareketleri arasında İstanbul'da 25 yıl müddetle muntazam bir opera faaliyeti devam ettirmiş olan Naum Tiyatrosu, sanat tarihimizin önemli bir bölümünü teşkil eder. 1946 yılında çıkan Beyoğlu yangınında başka binalarla beraber Naum tiyatrosu da yanmış, bu nedenle temsiller durmuştur. (Özkazaç, 1999: 51)

Naum Tiyatrosunda oynanan ilk eser Gaetano Donizetti'nin "Lukrezia Borgia" operasıdır. 23 Aralık 1844 Pazartesi akşamı oynanmıştır. Hem Naum Tiyatrosu hemde Donizetti'nin ismini Türk Opera tarihine geçirmesi bakımından oldukça önemlidir. Bundan sonra tiyatrodaki oynanan ikinci eser, Giacchino Rossini'nin "Sevil Berberi" operasıdır. 1845'te ise Donizetti'nin "Pariziana" operası temsil edilmiştir. Donizetti ismi bu dönemde Türk opera tarihi gündemine girmiştir.

2.4. Giuseppe Donizetti'nin Önemi

Türk opera tarihi araştırmasında bugünden başlayarak geriye doğru gittiğimizde, operanın Türkiye'deki temellerinin önemli isimlere dayandığını görmekteyiz. Bu isimler içerisinde diğerlerinden ayrılan ve oldukça öne çıkan ise Giuseppe Donizetti'dir.

İstanbul'da, batı tekniği ile işlenmiş çok sesli müzik eserlerinin uygulanıp anlaşılmasına öncülük etmiş olan yabancı hocaların en başında, ünlü İtalyan bestecisi Gaetano Donizetti'nin büyük kardeşi Giuseppe Donizetti gelmektedir. İstanbul sarayında aralıksız 28 yıl çalışarak, Enderun'ü Hümayun ağalarından seçtiği elemanlarla ilk bando mızıkayı kurmuş olan Giuseppe Donizetti'nin, ordu bandolarının ve ilk saray orkestrasının kuruluşuna da büyük emeği geçmiştir. Mehterhane'nin yerini alan bando mızıkaya ile ilk saray orkestrası için, İtalya'dan daha başka hocalar ve gerekli enstrümanlar getirilmiştir. Sarayda ilk operada Donizetti'nin yetiştirdiği müzisyenlerle mümkün olabilmıştır. (Altar,1982: 206)

Sonuç olarak Türkiye Cumhuriyeti'nden önce varlığını devam ettirmiş olan Osmanlı Devleti, batılılaşma çabalarının bir gereği olarak gördüğü batı sanatlarının ülkenin başkentinde temsilinde çekince görmemiştir. Halkın geniş kitlelerinde çok heyecan yaratmasa da sanatın önemine vakıf olan devlet adamları bu temsilleri takip ederek yaygınlaşmasında destek olmuşlardır. Osmanlı içerisinde opera sanatının yaygınlaşması özellikle gayr-i Müslimlerin katkısıyla gelişmiştir. Ancak bir sanatın yaygınlaşması ve kabul görmesi için gerekli olan halk desteğinin esirgenmediği de vurgulanması gereken bir husustur. Batı sanatlarının tanınmasında batıdan gelen sanatçılar da Osmanlı içerisinde desteklenerek çeşitli unvanlar kazanmış böylece sanatın uygulanmasının önü açılmıştır.

Bütün bu olumlanan yönlerine rağmen, sanat dışındaki diğer konularda olduğu gibi, sanatın da uygun zemin ve koşullar yaratılmadan, olduğu gibi alınıp uygulanmaya çalışılması istenen gelişmeyi sağlaması bakımından yetersiz olabilir. Osmanlı'dan ziyade Cumhuriyet'e geçiş ile birlikte sanatı bir özenti olmaktan çıkarıp yaşamın bir parçası haline getirilmesinden bahsetmek mümkündür. Ancak her durumda da Türkiye'de operayla ilgili çabaların ilk adımlarını Osmanlı döneminde aramak gerekir.

3.CUMHURİYET DÖNEMİ OPERASI

Atatürk'ün Cumhuriyet Devrimi'ni kavrayabilmek, anlamlandırabilmek için devrim nedenlerini, hangi ortamda yapıldığını, süreç içerisindeki önemli toplumsal ve düşünsel aşamaları değerlendirmek ve sebep-sonuç ilişkisini kurabilmek gerekir. Cumhuriyet Devrimi'nin önemli parçalarından biri olan müzikte de aynı yolu izlemek gerekir ki müziğin önemini, anlamını, işlevini, teknik ve estetik özelliklerini başka bir deyişle “amacını” kavrayabilelim.

Osmanlı İmparatorluğu, çokuluslu, çok dinli ve çok dilli bir devlet olarak Cumhuriyet'e çok kültürlü bir miras bırakmıştı. Bu kültürün her biri içinde birbirinden farklı, hatta tamamen zıt öğeler içeriyordu. Birbiriyle tamamen uyumsuz ve birleşmesi olanaksız bu unsurlar Osmanlı İmparatorluğunu batıran başlıca nedenlerdendir.¹⁶

Bu unsurlar her alanda olduğu gibi müzikte de karmaşık bir durum yaratmıştı. Mesela saray ve çevresinde:

“...saray orkestra ve bandosu, opera ve tiyatrosu Batı tarzı müzik yapıyordu; Müezzinler Topluluğu dini müzik; Geleneksel Faslı Atik Grubu eski Osmanlı Müziği ile uğraşılıyor; ‘Faslı Cedit’ ise geleneksel müziği Batı müziği ve tekniğiyle birleştirmeye çalışıyor.

...Ülke geneline baktığımızda durum daha da vahimdi. Bir yandan geleneksel müzikler; halk müziği, divan müziği, cami ve mescit müziği ile bunların alt türevleri. Bir yandan Batı müziğinin en ciddisinden en ucuzuna uzanan örnekleri, opera, operet, tiyatro, müzikal, dans ve popüler eğlence müzikleri. Bir başka tarafta Balkan, Grek halk

¹⁶ Örneğin hukuk sistemi. 19. yüzyıl başlarına kadar “şeri” ve “örfi” hukukla yönetilen Osmanlı Devleti, Tanzimat'la birlikte Batılı hukuk sistemini de alarak iki başlı bir hukuk düzeni oluşturdu. Osmanlı'nın son döneminde birbiriyle uyumsuz, ilişkisiz, sınırları, amacı, işlevi, işleyişi, genel anlayışı, ilkeleri farklı farklı olan çok hukuklu bir sistem, daha açıkçası bir sistemsizlik egemen oldu... Görev, sorumluluk, yetki, karmakarışık bir hal aldı.

dansları, eğlence müzikleri... Kısacası, tam bir curcunaydı müziksel yaşam.

...Batılılaşmayı aktarmacılık sananların ülkeye getirdikleri şey koskoca bir kaostu. Bu genel görünümün kurumlara yansımaya gelince:

A) Saray çevresinde (Muzıka-yı Humayun dışı kapalıydı).

1) Batı müziği topluluğu:

a) Mabeyin orkestrası.

b) Mabeyin bandosu.

2) Geleneksel müzik topluluğu:

a) Fasıl topluluğu:

-Faslı Atık (eski müziği sürdürüyordu).

-Faslı Cedit (çoksesli denemelere açıldı).

b) Müezzinler topluluğu (dinsel müzik yapıyordu).

3) Tiyatro, opera, operet topluluğu: Batı müziği yapan toplulukla birlikteydi. Muzıka-yı Humayun hem okul, hem de icra çalışmaları yapıyordu.

B) Devlete ait sanat kurumlarında:

1) Darülbedayi (tiyatro ağırlıklı halka açık okul ve icra kurumu).

2) Darülelhan (Batı ve geleneksel müzik eğitim kurumu; halka açıktı).

C) Okullarda müzik eğitimi:

1) Devlet okullarında müzik (1910'dan sonra "gına" dersi kondu; ilahi ve cülusiye ve Batı ile geleneksel müzik okutulurdu).

a) Sıbyan mektepleri (anaokulu).

b) Mekteb-i İptidai (ilkokul).

c)Rüştiye; kız-erkek (ortaokul).

d)Öğretmen okulları (idadi-lise ile bilginiz bulunmamaktadır).

-Darümuallimat (Kız Öğretmen Okulu).

-Darümuallim (Erkek Öğretmen Okulu).

e)Mekteb-i Sultani.

2)İttihat Terakki mekteplerinde müzik, Batı müziği ağırlıklıydı.

3)Misyoner okullarında Batı müziği eğitimi yapılıyordu.

4)Cemaat okullarında dini ve Batı müziği.

D)Dini çevrelerde müzik eski biçimiyle sürüyordu.

1)Cami ve mescitlerde şeri müzik.

2)Tekke ve zaviyelerde tasavvuf yada tarikat müziği.

E)Eğlence çevrelerinde müzik karışıktı.

1)Fasıl müziği toplulukları.

2)Piyasa müziği toplulukları:

-Kantocular;

-Müzikalciler;

-Operetçiler;

-Kabareciler;

-Kumpanyacılar;

-Hokkabazlık, cambazlık vb...

F)Özel kurslar, dersaneler ve cemiyetlerde çoğunlukla geleneksel divan müziği ile tasavvuf müziği, eğitim öğretim ve icrası yapılırdı. Özel Batı müziği dersi verenlerin sayısı da bir hayli kabarıktı. Özellikle sosyete çevresinde.

...İşte Cumhuriyet'in devraldığı müzik mirası." (Kaygısız, 2000)

“Hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir... Musikisiz hayat zaten mevcut değildir.”

“Türkiye’de opera”nın yaratıcısı olan Mustafa Kemal Atatürk, (14 Ekim 1925’te İzmir Kız Öğretmen Okulu’nu ziyareti sırasında sorulan soruya verdiği cevap) yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı gibi müziksiz bir yaşamı hayal dahi edememektedir. Aynı konuşmasının devamında ise şu sözleri sarf etmektedir;

“Musiki hayatın neşesi, ruhu, ürünü ve her şeyidir. Yalnız, musikinin nev’i şayan-ı mutealadır.”

Bu sözlerle de, Atatürk’ün hayatın ruhu, her şeyi diye nitelendirdiği musikide bir takım nitelikler aradığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Atatürk’ün musiki konusunda da oldukça bilinçli ve emin adımlarla yürümeye başlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Atatürk’ün “musikide de devrim” fikrinin kaynağı O’nun yurt dışı toplantılarıdır. Bu toplantılar valsler, polkalar, kadriller ve operalardan sonra çok etkilenmiş ve şark musikisi dediği halk müziğimizi Batı müziğiyle kaynaştırıp Milli Musikimizi yaratma fikrini Cumhuriyetle beraber uygulamaya koymuştur.¹⁷

Atatürk’ün bu konudaki düşüncelerinin 1925’ten önce netleşmiş olduğunu, 1923 yılında musiki konusuna TBMM dördüncü toplanma yılı açık konuşmasında şu sözleriyle ışık tuttuğu görülmektedir:

“Ameli ve Şamil bir maarif için hududu vatanın merakiz-i mühümmesinde asri kütüphaneler, nebatat ve hayvanat bahçeleri,

¹⁷ Atatürk, 1913’te Sofya’da Osmanlı İmparatorluğu Sofya Ataşemiliteri iken, Bulgar milli operasında Carmen’i seyrettikten sonra, o sırada Bulgar Millet Meclisi Sabranya’da Varna Türk Milletvekili olan yakın arkadaşı Şakir Zümre ye şöyle diyordu: “*Balkan harbinde malup olmamızın sebebini daha iyi anlıyorum. Ben bu adamları çoban biliyordum... Halbuki baksana operaları bile var. Operada oynayacak ses sanatkarları var, müzisyenleri, dekoratörleri, hepsi var, hepsi yetişmiş... Opera binası da yapmışlar... Bizim de memleketimiz operaya kavuşacağıımız günleri görecekm.*” (Yener, 1969)

konservatuvarlar, darülmesaiyer, müzeler ve sanayı-i nefise meşherleri lazım olduğu gibi bilhassa şimdiki teşkilat-ı mülkiyeye matbaalarda tezhizi icapetmektedir.” (Saygun,1974)

Cumhuriyet müziğinin tohumları, Kurtuluş Savaşı yıllarında Ankara’da atıldı Cumhuriyetten önce okullarımızda müzik dersleri yerine, öğrencilere ilahiler ve padişahların adına yapılmış “cülussiyeler” öğretilirdi.

İstiklal savaşı yıllarında ise büyük Türk bestecisi İsmail Zühtü, TBMM bandosunun şefliğini yaparken aynı zamanda Ankara okullarında müzik dersleri vermeye başlayarak bu işe öncülük etmişti. İsmail Zühtü Bey bu olaydan önce İzmir İttihat ve Terakki Mektebi’nde yönetici ve müzik öğretmeni olarak çalışıyordu. Okul; “Ulusal bilinci, ulusal müzik ilkelerini öğrencilerine aşlamayı” amaç edinmişti.İzmir, Yunan ordularınca işgal edilince, okul diğer pek çok kurum gibi “zararlı” görülerek kapatılır. Bunun üzerine İsmail Zühtü Bey Ankara’ya giderek, ulusal kurtuluşçuların saflarına aktif olarak katılır¹⁸.

1917 ‘de Darü’l-Bedayi içinde müzik eğitimi vermek üzere bir başka teşebbüs gündeme getirildi ve Darü’l-Elhan (nağmeler evi) kuruldu.¹⁹ Kuruluşun başına eski Maarif ve Evkaf Nazırı Ziya Paşa getirildi. Eğitim dört yıllıktı ve enstrüman, nazariyat, bestekarlık eğitimi verilmekteydi. Türk müziği bölümünde, Rauf Yekta Bey, Mesut Cemil Bey, Ahmet Irsoy, Ali Rifat Çağatay, Rahmi Bey, Refik Talat Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Santuri Ziya Bey, Leon Hancıyan,

¹⁸ Bir ara Eskişehir ve Kastamonu’da öğretmenlik yapar ve Batı Cephesi Komutanlığı Bandosunu yönetir. Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra (1924) ölen İsmail Zühtü Bey, bilinen ilk ulusal kurtuluşçu müzik adamı olması ve Adnan Saygun gibi bir müzik adamının ilk öğretmeni olmasıyla da özel bir öneme sahiptir.

¹⁹ Tanzimat’tan sonra Batı musikisi, Batı tiyatrosu görgü ve kültürünü hakim kılma doğrultusunda derhal teşebbüse geçildi. İkinci Meşrutiyet’ten sonra Maarif Nezareti’nin (Milli Eğitim Bakanlığı) teşebbüsü ile Darü’l-Bedayi (güzellikler evi-1914) kuruldu. Darü’l-Bedayi konservatuvar niteliğindedi. Batı tiyatrosunun örnekleri değerlendirilmekteydi. Ünlü Fransız tiyatrocusu Andre Antoine tiyatronun başına getirildi.

Darü’l-Bedayi 1931’de İstanbul Belediyesine bağlandı. 1934’de ise adı “İstanbul Şehir Tiyatroları” oldu. Tiyatro ve operetleriyle büyük ilgi çekiyordu.

Tiyatro sanatının yurda yayılmasında Halkevleri nin büyük etkisi olmuştu. Ankara Halkevi sahnesinde Akın (1932), Çoban (1932), Mavi Yıldırım (1932) oyunlarının ilk temsillerinde Atatürk de hazır bulundu. Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi’nde gerçek anlamda ilk oyunların temsilinden sonra Ankara’da Devlet tiyatrolarının kuruluşuna giden yol açıldı.

Tanburi Faize Hanım, Musa Süreyya Bey öğretim kadrosunu oluşturuyordu. Batı müziği bölümünde ise, Cemal Reşid Rey, Mesud Cemil, Zeki Üngör, Muhiddin Sadak, Veli Kanık, Besim Tektaş kadrosu eğitim vermekteydi. 1923 yılında Dar-ül Elhan yeniden organize edildi ve başına Musa Süreyya Bey atandığında ise yine iki yönlü bir eğitim verilmekte; bir taraftan piyano, orkestra, sazlar ve ses eğitimi batı tarzında öğretilmekte; ud, kanun gibi sazlarda gösterilmekteydi. Daha sonra batı tarzındaki bu eğitimin tamamlayıcısı olması adına çok sesli yazı tekniği gibi derslerinde verildiği bir konservatuvar kurulmuştur.

Darü'l-Elhan'nın Türk müziği bölümü 1926'da kaldırılmıştır.

Daha sonraları Türk müziğine ilişkin başka yasaklamalar da getirilmiştir.

“Arkadaşlar!

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. (onay sesleri, alkışlar) Ulusal ince duyguları düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak onları bir gün önce genel musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim...” (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1998).

Atatürk'ün bu sözleri yanlış anlaşılmalı veya yanlış anlaşılacak istenmiş ki, ertesi gün 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya dek sürecek bir yasaklama ile radyolarda Türk Musikisi çalınması yasaklanmıştı.

Bütün bu girişimler, sebepleri ve sonuçları Türk müzikçilerce de Batı müzikçilerce de Atatürk'e mal edilmiş, ve O'nun bu konudaki görüşleri kişisel hesaplaşmalara alet edilmiştir:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar.Şu okunan ne güzel bir eser (Dellalzade'nin Isfahan Yürük Semaisi kastediliyor) ben zevkle dinledim. Sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeye imkan var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her ne ise, mesela Ruslar ne yapmışlarsa, bizde Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalımda sadece Batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim, yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum” (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1998)

Attila İlhan'ın aşağıdaki söylemi de bu probleme ışık tutması açısından önemlidir;

“Türk ulusu ulusluğunu, saldırgan emperyalist sisteme karşı savaşıarak elde etmiştir. Bu da Müdafaa-i Hukuk doktrinini, ülkenin sonraki yaşantısı ile geçerli ve sürekli kılar. Ulusalcılığın bir başka karakteristiği kültürse, özgürlük ve bağımsızlık alanında 'sistem' e karşı gösterilecek direnişin, kültür alanında da gösterilmesi gerekiyor. Ulusal kültürü, ulusal geçmişten yararlanmadan yaratamayız. Bu da İnönü döneminde olduğu gibi Yunan/Latin klasiklerini başucu kitabı yapmakla olmaz, tam tersine Mustafa Kemal döneminde olduğu gibi Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumunun işi ciddiye alıp, ulusal tarihi ve dili, üzerinde çalışılacak zemin olarak belirmesiyle olur. Buysa, içinden geldiğimiz Doğu/İslam/Türk/Bizans kültürlerinin, çağdaş yöntemlerle

kaynaştırılması, bileşkesinin alınması anlamına gelir.”(Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1998)

Atatürk’ün isteğiyle gelecek nesillerin de yeni ideoloji ışığında yol almaları için okullarda çağdaş anlamda müzik eğitimi ve öğretimini sağlamak amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurulur. 1924’te Vasıf Bey’in (Çınar) Maarif vekili olduğu ve Zeki Bey’in müdür olarak atandığı Musiki Muallim Mektebi, okullarda o güne kadar öğretilen Türk musikisi yerine Batı musikisi öğretebilecek eleman yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. 1925’ten sonra gittikçe gelişmiş, programlar ve eğitim-öğretim kadrosu bakımından güçlenmiş, Millî musikiyi işlemek, yükseltmek, yaymak, sahne sanatlarının her kolunda gerekli elemanları yetiştirmek, musiki öğretmeni yetiştirmek yolunda çalışmalar yapmıştır.

Erkek Muallim Mektebi’nden altı öğrenci Riyaset-i Cumhur Orkestrası’ndan hocalarla derslere başlarlar. Daha sonra Balmumcu Öksüzler Yurdu’ndan altı öğrenci daha getirilir.

Yalnızca Fransızca ve müzik dersleri verilen bu okul orta dereceli okullar için müzik öğretmeni yetiştirmiştir. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı’nın hazırlayıcısı olan okuldan çok sayıda eğitimci yetişmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsünün açılmasıyla oraya nakledilmiştir. Okulun hocaları: **Ferhunde Remzi** (Erkin) piyano, **Necdet Remzi** (Atak) keman, **Ahmet Adnan** (Saygun) kontrpuan dalında eğitim vermişlerdi.²⁰

Bu atılımlar bir yandan yeni yetişen gençliğin çokseslilik temeline dayanan yeni anlayışta bir müzik eğitimi vermek bir yandan da Atatürk’ün hayalini kurduğu; gelenekselliği saplantı edinmemiş, yeniliklere açık, “Ulusal musiki” mizi yaratabilecek ve O’nunla aynı ideolojiyi paylaşan bir gençlik yaratmaktı.

²⁰ Okulun bünyesinde çıkan *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası* Mahmud Ragıp Bey’in gayretiyle ve ciddi yazılarla dikkat çeker. Ayrıca okulun Musiki Tarihi muallimi Ahmet Muhtar’ın çeşitli çevirilerden derlediği 1928’de yayınlanan *Musiki Tarihi* kitabı da, kurumun yayınlarından kaynak bir eserdir.

Cumhuriyetin kuruluşuyla Atatürk, 1828'de II.Mahmut döneminde İstanbul'da **Giuseppe Donizetti** tarafından kurulmuş olan Muzıka-i Hümayun Orkestrası'nı Ankara'ya çağırır ve Mızıka-i Humayun subaylarından, İstiklal Marşı bestecisi Zeki Üngör'ün yönetiminde 150 kişilik heyet bütün levazımatıyla dört vagonu doldurur ve Ankara istasyonunun ambarlarının birinin alt katına yerleşirler (1923). Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Bandosu ve Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti adlarını alan kurumlar Ankara'da çeşitli konserler vermeye başlamışlardır.

Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, Zeki Bey yönetiminde haftalık senfonik halk konserleri vermeye başlamış, Milli Müdafaa Vekaleti'ne bağlı iken 1932 de Milli Eğitim Bakanlığına geçmiştir. Günümüzde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak devam eden bu orkestra, 1934'te kısa bir süre Adnan Saygun, 1935'te Alman şef **Ernst Praetorius**, 1946-1952 yılları arasında Hasan Ferit Alnar tarafından yönetilmiştir. Sonraları çeşitli yerli ve yabancı şefler tarafından –Hikmet Şimşek'in çabalarını göz ardı etmemek gerekir- yönetilen orkestra ülkemizin ünlü ve önemli solistlerini barındırmıştır.

Riyaset-i Cumhur Bandosu, yine Zeki Bey himayesinde konserler vermeye başlamış ancak Zeki Bey'in aslen orkestrayla ilgilenmesi ve yeni açılan Musiki Muallim Mektebi'nin müdürlüğünü de üstlenmesi sebebiyle bandoyu genelde Veli Bey yönetmekteydi. 1932'den sonra orkestra Maarif'e geçmiş, bando müstakil olmuş ve Veli Bey yarbay rütbesiyle şefliğe atanmıştır. 1935'de **İhsan Küncer** şefliğe atanmış, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası adıyla oldukça geniş bir repertuarla konserler vermiştir.Bando 1963'te Karakuvvetleri Armoni Mızıkasına dönüşmüştür.

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti, oldukça usta müzisyenlerden oluşuyordu: **Hafız Yaşar, Nuri Halil, Münir Nurettin, Nuri Cemil, Abdülhalik Mehmet, Ferit Beyler, Tanburi Refik, Neyzen Sami, Kanuni Vedat, Udi Şevki, Santuri Zühtü, Udi Bahri Beyler** yer almaktaydı. Bu heyet Atatürk'ün özel toplantılarında sürekli bulundurduğu, gezilerine iştirak ettirdiği ve birlikte şarkılar söyleyecek kadar

yakınında tuttuğu bir heyetti. Ancak genel bir bakışla; bu heyetin kalıcı, kendinden söz ettirici herhangi bir faaliyeti olmamıştır. Çünkü o dönem Cumhuriyetin yeni müzik politikası gereği, Batı Müziği rağbet görüyordu ve bu müzisyenler bir süre sonra bundan rahatsızlık duymuş ve paralelinde gelişen olaylar heyetin işlevini yavaş yavaş sona erdirmiştir.

1924'te Batı müziği eğitimini yerinde almaları için yurtdışına öğrenci gönderilmeye başlanır. **Ekrem Zeki** (Ün), **Cezmi** (Erinç) ve **Ulvi Cemal** (Erkin), **Ahmet Adnan** (Saygun) Paris'e, **Necil Kazım** (Akses), **Hasan Ferit** (Alnar) Viyana'ya, **Cevat Memduh** (Altar) Leipzig, **Halil Bedii** (Yönetken) Prag'a gönderilmişti. Bu yıllarda **Nurullah Şevket** (Taşkiran) ve **Afife** de Avrupa'da şan eğitimi almışlardı. Bu müzisyenler 1930'larda dönmeye başlamış, Musiki Muallim Mektebi'nde göreve başlamış ve Cumhuriyet'in yeni politikası uygulamalarına katkıda bulunmuşlardır.

Kaygısız, Atatürk'ün Cumhuriyet'in yeni müzik politikasını şöyle özetler:

1) Şu perişan görünen yırtık pırtık giysili insanlarda öyle bir cevher ve yürek var ki, olmaz şey... Çanakkale'yi bunlar kurtardı. Kafkasya'da, Galiçya'da, şurada burada aslanlar gibi çarpıştı. Hem de mahrumiyete aldirmeden. Bu adamcağızların sosyal seviyesini yükseltmek, bütün siyasi mücadelelerin üstündedir. Aydınlarımız halka gelmiyorlar, tanımıyorlar. Belki bütün dünyayı tanır; ama kendi halkını bilmezler. Oysa gezmek-tanımak onları da geliştirir. Halk böyle sevilir.

2) Halk bağımsızlığından vazgeçmiyor, geçmeyecek. Yalnız imar, servet ve fikir düzeyimizin çok geniş kapsamlı bir eğitimle yükseltilmesi gerekir. Onun için kütüphaneler, konservatuvarlar, müzeler, galeriler kurularak ilçelere kadar yayılmalıdır.

3) Kutsal savaşımızı; edebiyat, müzik ve diğer sanatlarla ölümsüzleştirerek anlatmalıyız. Burada müziğe önemli görevler düşmektedir.

4) Müzik, hayatın bir parçasıdır. Ruhu, neşesi, süruru ve her şeyidir; ama türü üzerinde durmalıyız.

5) Milli kültürümüzü geliştirip, çağdaş uygarlığın üstüne çıkarmalıyız. Böylelikle, halkın yüksek karakteri, zekası, bilime bağlılığı, sanata olan sevgisiyle hem milli birliğimizi pekiştirir, hem de insanlığa huzur ve barış yolunda katkıda bulunmuş oluruz.

6) Bugünkü müzik (Divan müziği) bizim değil ve yüz ağartıcı olmaktan uzaktır. Ne Türkün karakterine uygun (çünkü miskin) ne de Türkiye Cumhuriyeti'nin devrimlerini anlatabilecek kabiliyettedir. Üstelik, halka da yabancıdır. Halk, onu dinlemez. Bizim hakiki müziğimiz Anadolu'dadır. Onu alıp toplamalı ve son müzik kurallarına göre işlemeliyiz.

7) Bir ulusun yeni değişikliğindeki ölçü, müzikteki değişikliği alabilme kabiliyetindedir. Kulak alışkanlığı ve belleğe dayalı olması nedeniyle, öteki sanatlara göre geç ve güç değişebilen ve etkisi bu yüzden büyük olan müziğin değiştirilmesi ve bunun halka benimsettirilmesi gerçekleşirse bir ulus ya da halk değişime uğramış demektir.

Yeni müzik, çoksesli ve son müzik kurallarına göre yapılacaktır. Bu müzik, insanlarımızın değişmesine hizmet edeceği için büyük bir devrim olacağı açıktır. En etkili ve güç değişebileni yeni ile değiştirmek; işte başarı budur.

Kendi sözlerinde derlediğimiz bu görüşler, Mustafa Kemal'in Cumhuriyet'in kültür, sanat ve müzik programının özetidir. Ve:

- 1)Halktan yanadır.
- 2)Halka dayanarak yapılmasını hedefler.
- 3)Her şeyi ile yenidir, eskinin yadsınmasıdır.
- 4)Yeni insan yaratmayı hedefler.
- 5)Cumhuriyet'i kurumlaştırmayı hedefler.
- 6)İnsanlığın huzuruna katkı yapmayı hedefler.
- 7)Çokseslidir, yani demokrattır.
- 8)Umut ve neşe verir.
- 9)Evrensel müziğe yönelir. (Kaygısız, 2000)

Atatürk'ün müzik politikasının çözüldüğü nokta halk müziğimizdir. Zira “bizim hakiki müziğimiz Anadolu’da işitilir. Ancak bu müzik yeterince gelişmiş değil, ilkel durumdadır” diye de dillendirmiştir Mustafa Kemal.

Bu bağlamda Atatürk, deyiş ve söyleyişleri derlemek ve yeni müzik kurallarına göre işlemek gerektiğini ifade etmiştir.²¹

1935 yılında müzik alanında seferberlik başlatıldı. Fakat, halihazırda bulunan sanatçıların yetersizliği, isteksizliği ve deneyimsizliği nedeniyle yabancı uzmanlara gereksinim duyuldu. Müzik devrimine yol göstermesi için Paul

²¹ Mustafa Kemal'in bu görüşü, 19. yüzyıl ortalarından itibaren uluslaşma sürecine giren bütün ülkelerde yaygındı. Bu ülkeler, kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin çok güçlü olduğu, sanayisini tam oluşturamamış, İsveç, Norveç, Çekoslovakya, Rusya, Macaristan, Polonya, Portekiz, İspanya gibi ülkelerdi. Bu ülkelerde sanat müziği geçmişi yoktu yada çok zayıftı. O nedenle besteciler halk ezgilerini kaynak olarak aldılar. Amaç, halktan kopmadan halkı müziksel yaşamın içine katarak ilerletmek, böylece “ulusal müziği” oluşturmaktı.

Bunda başarılı da olmuşlardı. Türkiye ise, Tanzimat'tan az önce (1826) müzikte “Batılılaşma” yoluna girmesine karşın, sarayın dışı kapalı ve aktarmacılıkla yetinmesi, istenilen gelişmeyi sağlayamamıştı. Atatürk her şeye yeniden başlamak zorundaydı.

Hindemith çağırıldı. Hindemith çeşitli incelemelerden sonra bir rapor hazırladı. Raporda, durum ortaya konduktan sonra öneriler sunuldu:

Orkestra, bir ülkenin müzik kültürü için çok önemlidir. Bu nedenle bugün yetersiz olan orkestra yabancı sanatçılarla takviye edilmeli, ulaşabildiği her yerde konserler vermeli, halka ulaşmalı, konserlerde mutlaka ücret alınmalı ve her orkestra elemanı Musiki Muallim Mektebi'nde dersler vermelidir.

Hindemith, okul olmadan bir ülkenin müzik kültürünün yaratılamayacağını savunarak, bir müzik yüksek okulu (kurulması öngörülen Devlet Konservatuarı) kurulmasını,

Opera, tiyatro ve konserler için bina yapılmasını, bu kurumlar için gerekli sanatçı kadrosunu okullardan karşılamayı ve dolayısıyla okullarda buna yönelik eğitim verilmesi için düzenlemeler yapılmasını,

Okullarda, yabancı parçaların aktarılmasını yanlış bulduğunu, halk ezgilerinden yararlanmak gerektiğini ve derlemelere yönelimin şart olduğunu,

Halk melodileri toplanırken, halkın çalıp söyleyerek katılımı sağlanmalı ve daha sonra basit iki sesli uygulamalara gidilmeli, böylece amatör halk orkestra ve koroları oluşturulmalı, büyük orkestra ve korolar bu temel üzerinde yükselmelidirler görüşlerini savunmuş ve buna yönelik önerilerde bulunmuştu.

Hindemith'in bestecilere de çeşitli eleştirileri ve paralelinde önerileri olmuştu:

Aynen Atatürk'ün öngördüğü gibi, halk müziğinden yola çıkarak sanat müziğine ulaşmalısınız öğüdünü vermişti.

Bunun gerekçelerini ise şöyle dile getirmişti;

Arap etkisindeki (Osmanlı) kent müziği bütün teknik olanaklarını kullanmış, yapacağını yapmıştır. Üzerinde daha fazla oynanamaz. Tekdüzelige düşmüş ve çoksesliliğe cevap veremez bir noktaya gelmiştir ve ayrıca yapısal olarak da çoksesliliğe uygun değildir,

Halk müziği bestecinin kullanmasına elverişli bir yalınlıktadır, tüketilmemiş olup çoksesliliğe uygundur,

Avrupa'da eğitim gören bir grup besteci Avrupa tarzı eserler yaratmıştır. Oysa bu insanların hiçbir duygu ve düşüncesi Avrupalı olmadığından, Avrupa müziğini tam yansıtamayacağı gibi, asıl görevinden sapar ve Türk müziğinin Avrupa'ya kölece bağlanmasına yol açar. Üstelik halkın yaşamına, doğal müzik duygusuna aykırı geleceğinden dinlenemez...

1934 yılı müzik devrimi açısından çok önemli bir yıldır. Müzik eğitimi için yurt dışına gönderilen gençler geri dönmüşlerdi. Bunlar Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cezmi Erinç gibi sonraki yıllarda Cumhuriyet müziğine yön verecek kişilerdi. (Bunlara daha önce yurda dönmüş olan Cemal Reşit Rey de eklenmelidir). Bunlar yurda döndükten sonra daha çok küçük formlarda eserler yazıyorlardı. Ancak Atatürk, bunca eğitimden sonra bahsettiğimiz müzikçilerimizden daha büyük soluklu eserler bekliyordu. Atatürk'ün teşvikiyle, sıra Cumhuriyet devrimini anlatan opera yazmaya gelmişti.

1934'te üç opera yazıldı. Atatürk bu beste çalışmalarınıyla yakından ilgileniyor, yazılan opera metinleri üzerinde çalışarak bazı değişiklikler yapıyordu. Operalardan ikisini "Özsoy" ve "Taşbebek" i Ahmet Adnan Saygun, "Bay Önder" i Necil Kazım Akses bestelemiştir.

Özsoy, İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Ankara'ya gelmesi nedeniyle, Bay Önder ile Taşbebek ise Atatürk'ün Ankara'ya geliş yıldönümleri için hazırlanmıştı. Özsoy,

1934'ün Haziran ayında İran Şahı'nın gelişi şerefine oynandı. Taşbebek ile Bay Önder ise Atatürk'ün Ankara'ya geldiği 27 Aralık'ta oynandı.

Özsoy, ilk milli opera olması ve Atatürk'ün genel devlet politikasına ışık tutması bakımından önemli bir yapıttır. Dolayısıyla eserin konusundan bahsetmek yerinde olacaktır:

İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye yapacağı ziyaret dolayısıyla yazdırılan "Özsoy" diğer adı ile "Feridun" u Ahmet Adnan Saygun anılarında şöyle anlatıyor:

1934 yılı Haziran ayında Türkiye'yi ziyaret edecek olan İran Şahı ile Atatürk'ün huzurlarında temsil edilmek üzere, bir opera yazmamı CHP'nin halkevleri başkanı merhum **Necip Ali** (Küçka), merhum **Münir Hayri** (Egeli) aracılığıyla istedi. Necip Ali'nin söylediğine göre, konuyu bizzat Atatürk vermişti. Bu operanın Haziranın 20'sine doğru temsili gerekiyordu. Bir aylık bir zaman vardı. Büyük tereddüt içindeydim. Zira zamanı bir yana bıraksak bile, operayı kimlerle, hangi solistlerle, hangi koro, hangi orkestra ile yapacaktım... Münir Hayri tarafından yazılmış metni okumak istedim. Konu uzun ve kalabalık bir solist topluluğu gerektiriyordu

Ve kadro oluşturuldu:

Orkestra: İstanbul Konservatuvarı Yaylı Sazlar Heyeti ile Riyaseti Cumhuriyet Bando Heyeti,

Dans ve Koreografi: **Selma** ve **Azade Selim Sırrı**,

Koro idaresi: **Muallim Halil Bedii**, **Mediha Adnan**,

Koro: Ankara Kız Lisesi, Ankara Kız Orta Mektebi, Ankara Beden Terbiyesi, Ankara Enstitüsü talebeleri,

Kondüit: **Şevket**,

Süflör: **Enver Necip**,

Dekor ve kostümler: **Mahmut-Galip**,

Soprano: **Nimet Vahit, Semiha** (Berksoy),

Tenor: **Halil Bedii** (Yönetken),

Bariton: **Nurullah Şevket** (Taşkiran).

Konunun kaynağı, İran Şairi Firdevsi'nin Şehname'deki Feridun Efsanesi'dir. Efsaneye göre, Feridun'nun Selm, Tur ve İraç adlı üç oğlu vardır. Atatürk'ün telkiniyle sadece Tur ve İraç söz konusudur (konu değiştirilir) efsane şöyle ele alınmıştır:

Yıllarca bir çocuğu dünyaya gelmemiş olan Feridun'un eşi Hatun, artık doğurmak üzeredir. Bütün beyler dağların tepesindeki tapınakta toplanmışlardır. Feridun'da oraya gelir, beyleri selamlar ve hep birlikte Hatun'un çocuğunu dünyaya getirmesi için dua ederler. Bir süre sonra Feridun'un ikiz oğul sahibi olduğu haberi ulaşır. Hatun'da bebekleriyle tapınağa getirilir. Herkes neşe içinde bu mutlu olayı kutlarken, etraf bir anda kararır ve o anda kötülük tanrısı "Ahriman" belirir. Sahnede onunla Hatun'dan ve bebeklerden başka kimse kalmamıştır. Ahriman, şölene kendisinin davet edilmemiş olmasından dolayı hiddet içindedir. Çocukları öldürmeye gücü yetmez; ama onarlı kendi çocukları ve torunlarıyla birlikte sonsuza dek sürecek hayatlarında birbirinden ayrı kalmaya ve birbirini tanımamaya mahkum eder. Eserin bundan sonraki kısımları birbirlerini kaybetmiş, ama hiç ölmemiş bu kardeşlerin bin bir hayat sevdasıyla geçer. Bu arada Anadolu Savaşı ve onu takip eden barış dönemine kadar gelinir. Görülüyor ki, bu ölüm günün koşullarına göre hazırlanmıştır.

Son bölümde gene efsaneye dönülür: Gene dağların arasındaki tapınak, Feridun, Hatun ve öteki beyler. Konuşmalardan sonra Hakan Feridun sorar: "Peki ama ben Tur ve İraç'ı göremiyorum. Neredeler?" Bu soru üzerine hikayeyi en başta sunmuş olan ozan, sahnenin tam karşı tarafındaki Cumhurbaşkanlığı locasında yan yana oturan Mustafa Kemal ile İran Şahı'nı göstererek, "İşte Tur, işte İraç...Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır..."der. Burada heyecanın doruğuna varmış olan

İran Şahı'nın Mustafa Kemal'in ellerine sarıldığını; birçokları arasında, özellikle onların yakınında bulunan N. Ali merhum anlatmıştır...

Yukarıda bahsi geçen ilk ulusal operalar, beklenen sonucu vermişti ancak, olanakların bu kadar zorlanarak ortaya çıkarılan temsillerde doğal olarak amatör bir düzey gözlemleniyordu. Besteci Paul Hindemith'in 1935 yılında hazırladığı raporda sözü geçen önerilerin uygulanmasına başlandı ve Milli Eğitim Bakanlığı, Atatürk'ün direktifiyle Ankara'da bir devlet konservatuvarının kurulmasıyla ilgili hazırlıklara başladı. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen bu iş için uzmanların katılımlarıyla toplanan bu kongrenin kararı uyarınca Milli Eğitim Bakanlığı'nda Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur. 1936 yılında, Paul Hindemith ve Karl Ebert'in raporları doğrultusunda, Musiki Muallim Mektebi içinde devlet konservatuvarı sınıfları çalışmaya başlamıştır²². Bu konuyla ilgili Atatürk'ün şöyle bir demeci vardır:

“Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir konservatuvar ve bir temsil akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır.

Güzel sanatların her şubesi için, kamutayın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir.”

1935-36 ders yılında devlet konservatuvarında, müzik sanatının bütün dallarında olduğu gibi, tiyatro ve opera alanında da çalışmalara başlanmıştır. Okulda eğitim gören yetenekli öğrencileri coşkuyla eğiten Ebert, bir deneme sahnesi gereği duymaya başlamış, 1940 yılı ilkbaharında Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat

²² Paul Hindemith, sürekli görev kabul etmemiş, zaman zaman Ankara'ya gelip konservatuvarı denetleyerek rapor vermiştir.

Karl Ebert, Devlet Konservatuvarı tiyatro tatbikat sahnesi ile opera stüdyosunu dokuz yıl kesintisiz yönetmiş (1936-45) ve 1945 yılında Türkiye'den tamamen ayrılarak, önce Londra'ya sonra da Amerika'ya giderek çalışmalarını uzun süre Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde, Tiyatro Bilimleri Kürsüsü profesörü olarak sürdürmüştür.

Sahnesi kurulmuştur. Amaç opera için yetiştirilen gençlere deneme fırsatı vermek ve opera seyircisini hazırlamaktı.

Ve 1940 yılı 21 Haziran günü Ankara Halkevinde Türk sanatçılarla Türkçe ilk belli başlı gösteriyi sundu. Eser W.A. Mozart'ın "Bastien und Bastienne" adlı bir perdelik operasıydı. Şarkıcılar şunlardı:

Soprano Rabia Erler (Çubukçu) (Bastienne), tenor Süleyman Güler (Bastien) ve bas Ruhi Su (Kolas).

İkinci eser olarak "Madama Butterfly" (Puccini) sahnelenmişti. Sanatçılar:

Soprano Mesude Çağlayan (Butterfly), mezzosoprano Necdet Biber (Suzuki), bas Süleyman Tamer (Konsolos), tenor Hüsnü Gencer (Yamadori).

"Konservatuvar Tatbikat Sahnesi daha sonra şu eserleri hazırlayıp sundu: Puccini "Tosca" (yalnız ikinci perde) (1941), Beethoven "Fidelio" (1942), Puccini "Madama Butterfly" tümü (1942), Smetana "Satılmış Nişanlı" (1943), Mozart "Figaro'un Düğünü" (1944), Puccini "La Boheme" (1945), Verdi "Maskeli Balo" (1947), Bizet "Carmen" (1948)" (Yener)

Aynı çağın opera öncüleri saydığımız başlıca sanatçılar:

Nimet Akalın, Belkıs Aran, Ayhan Aydan, Semiha Berksoy, Necdet Biber, Mesude Çağlayan, Rabia Erler, Hilmi Girginkoç, Mukadder Girginkoç, Muazzez Gökmen, Süleyman Güler, Aydın Gün, Orhan Günek, Vedat Gürten, Saadet İkesus (Altan), Nihat Kızıltan, Ali Köpük, Azmi Örses, Ruhi Su, Nurullah Şevket Taşkiran.

1935-36 ders yılında Devlet Konservatuvarında tiyatro ve opera alanındaki çalışmalar olumlu sonuçlar doğurmuş, İstanbul'dan ünlü rejisör Muhsin Ertuğrul davet edilmiş, tiyatro eğitim öğretim çalışmalarının başına geçirilmiştir. Ancak,

Muhsin Ertuğrul'un eğitim anlayışıyla Karl Ebert'inki uyuşmamış ve Muhsin Ertuğrul kendi isteğiyle İstanbul'a Şehir Tiyatrolarının başına dönmüştür.

1935-36 ve 1936-37 yılı Türkiye için müzik sanatını uluslar arası düzeye taşımak adına girişilen çabalar bakımından oldukça önemli yıllardır. Bu gayretin, Atatürk'ün 1934 ve 1935 Büyük Millet Meclisini açış nutuklarında ileri sürdüğü temel ilkelerden kaynaklandığı açıktır. Çünkü Milli Eğitim Bakanlığı'nın Almanya'dan Hindemith ve Ebert'i getirtip deneyimlerinden faydalandığıyla yetinilmemiş İstanbul Belediye Meclisi de, konservatuvarı yeniden organize etmek adına Viyana'dan ünlü besteci Hofrat Joseph Marx'ı çağırıp yardımını sağlamıştır.

Marx, İstanbul'a gelir gelmez, daha önce Cemal Reşit Rey ve Musa Süreyya tarafından yeniden düzenlenmiş konservatuvarla ilgili incelemelerine başlamıştır ve konservatuvar ikinci kez yeniden organize edilmiştir.

Konservatuvar Tepebaşı'na taşınmış, yatılı kısımda okuyan şehir bandosu üyeleri için Viyana'dan uzmanlar getirilmiş bu uzmanlar aynı zamanda konservatuvar orkestrası ve şehir bandosu çalışmalarına da katılmakla görevlendirilmişlerdir.

Yukarıda bahsettiğimiz çalışmaların olumlu sonuçlar doğurması daha esaslı önlemler alınmasını gerektirmiş ve 16 Mayıs 1940'da, Musiki Muallim Mektebi içinde idareten kurulup faaliyete geçirilmiş olan Devlet Konservatuvarı, Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilerek yürürlüğe giren yasayla, Müzik, Opera, Bale ve Tiyatro bölümlerini içine alan bir Devlet Konservatuvarına dönüştürülmüştür.²³

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın "Şan-Opera Bölümü" ilk mezunlarını 1942 yılında vermiştir.

²³ Yeni kurulan Devlet Konservatuvarının çalışmaları, ne yazık ki Atatürk'ün ölümünden de iki yıl sonrasına rastlamaktadır. O çok istediği halde, devlet konservatuvarının, ancak 1939 yılında başlayabilen Türkçe opera denemelerini bile görememiştir.

Konservatuvara 1935-36 yılından beri, batıdan birçok uzman gelmiştir ki, şan ve opera bölümlerine büyük ölçüde emeği geçmiş Türk ve yabancı hocalar arasında özellikle şu uzmanlar yer almışlardır:

Prof. Karl ebert, Dr. Ernst Prutorius, Georg Markowitz, Schösinger, Friedl Böhm, Elvire Hidalgo, Hans Erwin Hey, Apollogranforte, Nurullah Şevket Taşkiran, Saadet İkesus.

Tatbikat sahnesi 19 Haziran 1949'da kabul edilen Devlet Tiyatrosu ve Operası yasasıyla tarihe karıştı, temsiller yeni yapılan Büyük Tiyatro'da sürdürüldü.

1947-48 yıllarında Ankara'da Alman mimar Bonatz tarafından, sergi evinden tiyatro ve opera binasına dönüştürülen Büyük Tiyatro, 2 Nisan 1948'de törenle hizmete açılmıştır. Törende Türk Beşleri olarak nitelediğimiz bestecilerimizden dördünün şu eserleri sergilenmiştir:

Cemal Reşit Rey-1. Senfoni (ilk çalınışı), Ulvi Cemal Erkin-Keman Konçertosu (ilk çalınışı) (solist Liko Amar), Necil Kazım Akses-Ballade (ilk çalınışı), Ahmet Adnan Saygun-Kerem (ilk oynanışı) (1. perdenin 1. sahnesi).

Ankara Devlet Tiyatrosu ve Operası 1949-51 yılları arasında Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde yeni binasında çalışmalara başlamıştır. 1951 yılından itibaren genel müdürlüğe getirilen Cevad Memduh Altar'ın yönetiminde çalışmalarını sürdüren Devlet Tiyatrosu ve Operası, 1953'de A.A.Saygun'un büyük opera türünde yazmış olduğu Kerem operasını büyük bir başarıyla sahneye koymuştur.

Devlet Tiyatrosu ve Operasında genel müdürlük görevini 1954'de yeniden Muhsin Ertuğrul almış ve 1958'den sonra da Necil Kazım Akses, Cüneyt Gökçer, Mithat Fenmen, Ferit Tüzün ve Gürer Aykal gibi müzikçiler yönetiminde bulunmuşlardır.

1958'de tiyatro ile opera ayrılıp iki farklı Genel Müdürlük olmuştur.

Devlet Opera ve Balesi, 1970'den sonra büyük opera türünde yazılmış ikinci ulusal opera A.A. Saygun'un Köroğlu operası yine başarıyla sahneye kondu.

Ulusal eserlerin ve uluslar arası literatürden alınmış önemli eserlerin sanatçılarımızca başarıyla oynanmaları, operacılar, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve balecilerimizin yurt dışı turnelerine çıkmalarını sağlamıştır. Leyla Gencer, Suna Korat, Ayhan Baran, Özgül Tanyeri gibi opera sanatçıları ve Meriç Sümen, Özkan Aslan gibi baleciler dünyanın ileri gelen sanat merkezlerinde büyük eserlerin başrollerinde oynamışlardır.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 1936'da kurulup, şan ve opera bölümünün başına getirilen Karl Ebert'in ulusal opera yaratma çabalarının yaşandığı yıllarda İstanbul da boş durmamıştır. Genellikle müzikli oyunlar, operet uyarlamaları gibi hafif sahne yapıtları, İstanbul'da opera ortamını hazırlayan etkinliklerdir. İstanbul bu yıllarda büyük bir liman kentidir ve burjuvazi artık azınlık değildir. 1950'li yılların sonlarına gelindiğinde "İstanbul Şehir Operası" için bütün koşullar hazırdır. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda yetişen şancı gençler, Muhsin Ertuğrul, orkestra, koro...

Aydın Gün gibi deneyimli bir operacının da desteğiyle İstanbul Şehir Operası kısa zamanda kurulmuş ve etkinliklerine başlamıştır. İstanbul Operası'nın sergilediği ilk yapıt (1960) "Tosca" dır.

1970'de Opera ve Bale Genel Müdürlüğü'nün kurulması üzerine Ankara Operasının bir kolu olarak İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü doğmuştur.

Opera sanatıyla, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı itibarıyla daha erken tanışan İzmir, ticarete azınlıkların etkin konumda olması, kentin kültür mozağinde batıyla yakın ilişkiler kurabilen azınlıkların bulunması sebebiyle operaya daha yatkın bir kültürel yapıya sahiptir.

Özellikle 1950’li yıllardan başlayarak İzmir’de müziksel yaşama ilişkin birikim kendini göstermiştir. Paralelinde, 1950’lerin sonunda konservatuvara temel olan “Müzik Okulu” açılmıştır ve birkaç yıl içinde konservatuvara dönüşmüştür.

Yine yukarıda bahsedildiği gibi, Ankara Devlet Operası’nın bir kolu olarak, 1983’de İzmir Devlet Opera ve Balesi kurulmuştur.

Devamında, 1992’de Mersin Opera ve Balesi, 1999’da da Antalya Devlet Opera ve Balesi kurulmuştur..

3.1. Dünyaca Ünlü Şan Solistlerimiz

Sanatını bütün dünyaya kabul ettirmiş birkaç şan solistimizden bahsetmek gerekirse;

Leyla Gencer

Batı ülkelerinde “La Diva Turca”, “La Gencer”, “La Regina” olarak ün yapan Gencer, hem seçkin opera sahnelerinde hem resitallerinde hayranlık uyandırmış sanatçıların başında gelir. Leyla Gencer’in opera repertuarı 32 bestecinin 72 yapıtını kapsamıştır. 1980’de operayı bıraktığı güne kadar dorukta kalmayı başarmıştır.

Onu diva yapan operalardan bazıları:

Lucia, Norma, Lady Macbeth, Queen Elizabeth, Tosca, Lucrezia, Madame Butterfly, Alceste, Aida, Violetta, Leonora...²⁴

²⁴ Bkz. Zeynep Oral, Leyla Gencer Tutkununun Romani.

Ayhan Baran

Uluslararası şan ve opera sanatçımız bas Ayhan Baran, Avrupa'daki kariyerine 1959'da Münih'te Bavyera Radyo Senfoni ve Hannover'de Niedersachsen Senfoni Orkestraları eşliğinde verdiği konserlerle adım atmıştır. 1961'de "Enescu" ve 1963'te "Verviers" şan yarışmalarında ödül kazanan Baran, 1963'te "Harriette Cohen" altın madalyasını kazanmış, Almanya'da seçkin operalarda konuk sanatçı olarak sahneye çıkmıştır. 1968'de Londra'da seslendirdiği Verdi'nin "I Vespri Siciliani" operası İsviçre'de plak yapılmıştır. Adnan Saygun'un halk şarkıları içeren dört plağı ile 1985'te Fransız Plak Akademisi'nin ödülünü kazanmıştır.

Suna Korat

Paris'te National Opera'da sahneye çıkan ilk Türk solist olan Korat, dünyanın seçkin birçok operaevinde sanatını dinletmiş, resitalleri ve plaklarıyla hayranlık uyandırmıştır. Birçok kez La Scala solistleriyle çeşitli operalarda rol almış olan sanatçımız, Avrupa'nın birçok ülkesinde konuk sanatçı olarak oynadığı operalarda beğeni kazanmıştır. Suna Korat da Devlet Sanatçısı ünvanıyla onurlandırılmış sanatçılarımızdandır.

Yelda Kodallı

1988'de Avusturya radyosunda "Sihirli Flüt" ve "Hoffman'ın masalları" operalarında kazandığı başarılarla kariyerinde ilk adımları atmış olan sanatçımız, "Sihirli Flüt" ün bir dizi performansı için Rykjavik'e davet edilmiş, hayranlık yaratan icrasıyla Viyana'da Devlet Operası, Halk Operası ve Almanya'da Mannheim Operası'nda aynı yapıtla sanatını sergilemiştir. 1994'de Torino'da Teatro Carlo Felice'de söyleyen Kodallı, 1995'te Madrid'te ve Japonya'da sahneye çıkmış, daha sonra Bavyera Şehir Operası, Paris Bastille Operası ve Milano'daki La Scala'da, Strazburg Festivali'nde ve Chicago Lirik Opera'da başarılar kazanmıştır.

Zehra Yıldız

1997’de genç yaşta kaybettiğimiz soprano Yıldız, 1984’de İtalya’da La Boheme Opera Yarışması’nda ilk beş içine girerek uluslar arası ilk başarısını kazanmıştır. 1987’de Uluslar arası Verdi Yarışması’nda finale kalarak Verdi Şan Akademisi’nden burs kazanmış, 1988’de Siena’da yapılan Uluslar arası Ettore Bastianni Şan Yarışması’nda gümüş madalyaya layık görülmüştür. Sanatçısı İstanbul Devlet Operası’ndaki başarılarının yanı sıra Avrupa’nın birçok kentinde özellikle Almanya’da seçkin operalardan davetler almıştır.²⁵

3.2.Opera Bestecilerimiz

Yıllar sonra Atatürk’ün hayallerini kurduğu noktaya gelinmiş, devlet konservatuarı yetenekli besteciler, müzikçiler, konsertistler, virtüözler, balerinler yetiştirmiştir.²⁶

Bunlardan opera bestecilerimize değinilecek olursa:

Cemal Reşit Rey

Ulusal musikimizi yaratma yolunda harcanan emeklerin öncüsü ve bu emeklerin gerçek hedeflerine ulaşmasında başarılı olan ilk besteci olarak tanınmıştır. Ulusal eserlere uluslar arası nitelik kazandırmak açısından, gerek gerekli olan

²⁵ Bkz. Zehra’nın Öyküsü, Evin İlyasoğlu, 1998

²⁶ Türkiye’de cumhuriyet sonrası kurulan devlet konservatuarındaki bale bölümü istenildiği gibi yürümemiş, 1947’de İngiliz Kraliyet Balesi’nin kurucusu ve bale sanatçısı Dame Ninette de Valois çağırılarak bir okul açması istenmiştir. 1948’de Yeşilköy’de kurulan okula öğretmen olarak İngiltere’den Joy Newton ve Audrey Knight getirilmiş, okul 1948’de Ankara’ya alınarak Devlet Konservatuarında eğitime başlanmıştır. Daha sonra öğretmen kadrosuna Lorna Munsforg, Beatrice Appleyard, Travis Kemp ve Molly Lake gibi sanatçılar da eklenmiştir. Okul ilk mezunlarını 1957’de vermiş ve Manuel de Falla’nın “El Amor Brujo” adlı yapıtı “Büyüleyen Aşk” adıyla sahnelenmiştir. Daha sonra çeşitli klasik bale yapıtları da başarıyla sunulmuş, sıra Türk bestecilerine gelmişti. Ferit Tüzün’ün “Çeşme Başı”, Nevit Kodallı’nın “Senfonieta”, Bülent Tarcan’ın “Hançerli Hanım”, Çetin Işıközlü’nün “Judith”, Necil Kazım Akses’in “Pembe Kadın” ve Cengiz Tanç’ın “Çoğul” adlı yapıtları sahneye konmuştur. Yüksel Arad, Meriç Sümen, Suna Şenel, Sait Sökmen ve Oytun Turfanda gibi başarılı sanatçılar yurt içinde ve yurt dışında başarılı temsiller vermişlerdir. İlk bale koreograflarımız ise Oytun Turfanda ve Duygu Aykal idi.

uluslar arası ortak teknik donanımına gerekse dünya müzik literatürünü yakından tanımak bakımından yeterli donanıma sahip ilk Türk bestecisi, orkestra yöneticisi, eğitici, öğreticidir Cemal Reşit Rey.

Cemal Reşit Rey'in librettoları genellikle ağabeyi Ekrem Reşit Rey tarafından hazırlanmış olan operaları şöyledir:

Faire sans dire, Jean Marek, Sultan Cem, L'Enchantement; Zeybek, Köyden Bir Facia, Çelebi.

Ahmet Adnan Saygun

Ulusal müzik literatürüne büyük opera türünde yazdığı 2 opera, 1 epik dram ve ayrıca iki opera ile katkıda bulunan Ahmet Adnan Saygun, İzmir'de İttihat ve Terakki mektebinde başladığı müzik eğitimini, Paris'te çeşitli hocalardan aldığı eğitimle pekiştirmiştir. Ahmet Adnan Saygun Cumhuriyetin müzik devrimi sürecinde en çok sahnede olan müzisyenlerden biridir.

1931 yılında Paris'ten Ankara'ya dönerek Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan öğretmeni olarak görev yapmış ve o tarihten itibaren de eser vermeye başlamıştır.

Müzik sanatının hemen her dalında eser vermiş olan Saygun, sahne için şu eserleri yazmıştır:

Özsoy Destanı, Taşbebek operası, Kerem, Gılgamış, Köroğlu.

Necil Kazım Akses

Müzik öğrenimine İstanbul'da başlamış olan besteci, Viyana Müzik Akademisi'nde ve Prag Konservatuvarında büyük bestecilerle çalışarak kompozisyonda yüksek ihtisas yapmıştır.

1934 yılında yurda dönen Akses, Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşunda Hindemith'le organizasyon çalışmalarında bulunmuş, aynı zamanda kurumun teori öğretmenliği görevini üstlenmiştir.

Müzik sanatının değişik dallarında eserler vermiş olan Akses şu operaları yazmıştır:

Metem (1933), Bayönder (1934).

Sabahaddin Kalender

Müzik öğrenimine Ankara Müzik Öğretmen Okulu'nda başlamış olan Kalender, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bestecilik ve orkestra yönetimi bölümlerini bitirmiştir. 1948 yılında Paris'e gönderilmiş, 6 yıllık eğitimden sonra yurda dönmüş ve Devlet Opera ve Balesi'nde görevlendirilmiştir.

Müzik sanatının hemen her dalında eserler vermiş olan Sabahaddin Kalender şu üç operayı bestelemiştir:

Nasrettin Hoca (1962), (komik-opera, 4 tablo), Karagöz, Deli Dumrul.

Nevit Kodallı

Müzik öğrenimine (1939-47) Necil Kazım Akses ile kompozisyon dersleriyle Ankara Devlet Konservatuvarı'nda başlamış olan Kodallı, Ferhunde Erkin'den piyano, Dr. Ernst Preatorius ile Ferit Alnar'dan da orkestra yöneticiliği dersleri almıştır. Devlet Konservatuvarının ileri devre kompozisyon ve orkestra yönetimi bölümlerinden yüksek ihtisas yaparak mezun olan Nevit Kodallı, Paris'te de kompozisyon ve orkestra yönetimi eğitimi aldıktan sonra yurda dönmüş, Ankara Devlet Konservatuvarına Kontrpuan ve Füg. Enstrüman Bilgisi, Form Bilgisi öğretmenliği yapmıştır.

Atatürk Orotoryosu'nun yanı sıra çağdaş opera alanında da 2 eser bestelemiştir:

Van Gogh (opera, 5 tablo), **Gilgameş** (opera, 4 perde).

Ferit Tüzün

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın yetiştirdiği genç kuşak sanatçıları arasında çok sesli çağdaş Türk sanat müziğine değerli eserler katmış olan Tüzün, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölümünde öğrenimine başlamış, daha sonra iki sınıf atlayarak kompozisyon bölümüne kabul edilmiştir. Yüksek piyano bölümünde mezun olmuş, 1952 de *Üç Kısımlı Senfoni* ile Necil Kazım Akses'in öğrencisi olarak, ileri kompozisyon bölümünü birincilikle bitirmiştir.

1954 yılında orkestra yönetimi öğrenimi için Almanya'ya gönderilmiş, Münih Devlet Müzik Akademisi'nde yüksek ihtisas bölümünden mezun olmuştur. Türkiye'ye döndükten sonra Devlet Opera ve Balesi orkestra yöneticiliği yapmış, daha sonraki yıllarda Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nü, ölüm yılı olan 1977'ye kadar üstlenmiştir.

Müzik sanatının hemen her dalında eser vermiş olan besteci, müzikal sahne sanatı alanında şu eseri bestelemiştir²⁷:

Midas'ın Kulakları (opera, 2 perde, 1969).

Cengiz Tanç

Müzik öğrenimine kemanla başlamış olan Tanç, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Ahmet Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştur.

²⁷ Bkz. Şenel, Onur, Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi,2006 (Tez)

1953'de Londra'da kompozisyon eğitimi aldıktan sonra 1956 yılında yurda dönen Tanç, aynı yıl yine Konservatuvara girmiş, Ahmet Adnan Saygun'un öğrencisi olarak kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyeliği yapmış olan Tanç'ın eserlerinin birçoğu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Balesi tarafından seslendirilmiştir.

Tanç, **Deli Dumrul** adlı bir opera bestelemiştir.

Cetin Işıközlü

Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano, trombon ve kompozisyon öğrenimi görmüş ve 1970 yılında kompozisyon bölümünden mezun olmuş olan Işıközlü, daha sonra Roma'ya gönderilmiş ve çalışmalarını kompozisyon ve orkestra yöneticiliği alanlarında sürdürmüştür.

Işıközlü, Ankara Devlet Operası ve Balesi'nde korrepitör olarak görevlendirilmiş, aynı ünvanla Almanya'da Giessen Operası'nda da çalışmıştır.

Ç. Işıközlü, ünlü romancı Yaşar Kemal'in **Ağrı Dağı Efsanesi** adlı eserinden esinlenerek 1972 yılında **Gülbahar** adlı 3 perdelik dramatik bir opera bestelemiştir.

Okan Demiriş

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda viyolinist ve besteci Ekrem Zeki Ön'ün öğrencisi olan Demiriş, 1963 yılında konservatuvarın yüksek devresini viyolinist olarak bitirmiştir. Aynı yıl Ankara Devlet Konservatuvarı'nın yüksek ihtisas dönemine kabul edilmiş, yıl sonunda sınıf atlayarak yüksek dönemden de mezun olmuştur.

Daha sonraki yıllarda İstanbul Belediyesi Şehir ve Opera Orkestrası'nda, İstanbul Radyo Senfoni Orkestrası ile oda orkestralarında görev üstlenmiş olan Demiriş, Atatürk Eğitim Enstitüsü ile İstanbul Konservatuvarı'nda ve Türk Musikisi

Devlet Konservatuvarı'nda armoni, teori ve keman öğretmeni olarak da görev yapmıştır.

Memleket folklorundan esinlenerek çeşitli eserler de vermiş olan viyolinist besteci, **IV.Murat, Karyâğdı Hatun** ve **Yusuf ile Züleyha** adlı üç opera yazmıştır.

SONUÇ

Opera sanatı Avrupa'da doğmuş ve yine öncelikle Avrupa'da olmak üzere dünyada önemli evrelerden geçmiştir.

Opera sanatı, Avrupa'da doğuşundan günümüze değin soyluların, entelektüellerin ve klasik müzik uğraşıcılarının beğeni ve kullanımını dışına çıkamamış, ancak müzikte ve sahne sanatlarında bir takım yenilikler ve devrimler diye adlandırılabilen girişimlerle halka entegre edilebilmiştir.

Türklerin opera sanatıyla tanıştığı XIX. Yüzyıl itibariyle opera, benzer süreçleri Türkiye'de de yaşamış ancak bu süreç Türkiye'de çok daha sancılı olmuştur. Çünkü opera Atatürk devrimlerine kadar Türkiye'nin yüzünün dönük olduğu doğu kültürünün bir ürünü değildir. Ancak Avrupa'daki süreci de inceleyecek olursak, bir süre sonra operanın doğduğu İtalya'dan bağımsızlaşarak Batı dünyasında ortak bir dil yarattığını görebiliriz. Dolayısıyla, Atatürk'ün devrimleri arasında en çok önem verdiği devrimlerden birinin müzik devrimi olması Türk ulusunun bu konudaki gecikmişliğinin bir ürünüdür. Müzik devrimi oldukça haklı bir istemdir. Atatürk, bilindiği gibi bir çok söyleminde saray musikisinin bizim öz musikimiz olmadığını ifade etmiş, bizim öz musikimizin Anadolu'da yaşayan halk musikimiz olduğunu ve yeni milli musikimizi halk musikimiz ekseninde yaratmamız gerektiğini savunmuştur. Atatürk'e göre; kendi özümüzden kopmadan, fakat evrensel müziğin gerekliliklerini de göz ardı etmeden bunlardan faydalanmamız gerekmektedir. Yani "kendimizi" onların da anlayabileceği bir dille anlatmak gerekmektedir. Zira Rusya böyle bir yol izlemiştir ve Atatürk'ün müzik ideallerine en önemli ve başarılı örnek de budur.

Büyük önder Atatürk'ün sahip olduğu vizyon o günkü koşullarda müziğe, adeta hayranlık uyandıran, derin bir perspektiften bakabilmesini sağlamış, bu perspektif doğrultusunda müzikte çağdaş seviyeyi yakalama adına tüm gerekli girişimlerde bulunmuştur. Bu nedenle "Türk Operası" denince ilk akla gelen, gelmesi gereken Cumhuriyet Dönemidir. Çünkü, ilk ulusal opera yaratma kaygısı bu dönemde

hissedilmiş, müziğin özellikle de operanın milletlerin, politik ve kültürel açıdan kendini ifade etmek konusundaki etkisi bu dönemde kavranmıştır. Dolayısıyla büyük önder Atatürk, yeni devlet düzeni oluşturmak amacıyla planladığı devrimler arasında ilk etapta en çok müzik devrimini önemsemiş ve Ulusal Opera yaratmak konusunda oldukça akılcı çözümler üretmiştir.

Ancak, ne yazık ki 1950'den sonra devletin müzik politikası değişmiştir. Atatürk'ün en önemli devrimlerinden biri olan müzik devrimi, yöneticilerce Batılı görünmenin aracı haline getirilmiştir. Bireyi ve toplumu duygu ve düşünsel olarak geliştirecek, ilerletecek ve dönüştürecek işlevsel bir araç olarak görülen evrensel değerdeki milli musiki bu işlevinden soyutlanmıştır. Aynı 19. yüzyılda olduğu gibi yapısal değişimin yerini biçimsel görüntü almıştır.

Bunun sonucunda yine Atatürk'ün öngörüsüyle altyapı oluşturmak amacıyla kurulmuş olan Konservatuvar ihmal edilmiş ve yurtiçi ve yurtdışı konserler, opera ve bale gösterileri, Batı'dan sanatçı ve ünlü topluluklar getirmek moda olmuş dolayısıyla bu iki kurum arasındaki organik bağ kopmaya başlamıştır.

Cumhuriyet kültürünü halka götüren en önemli kurumlardan olan halkevleri, ciddi müzik eğitimi veren ve böylece burada yetişen öğretmenlerle müziği köylere ulaştıran Köy Enstitüleri kapatılmıştır.

1960'lardan sonra belli çabalar sarfedildi: 7. Milli Eğitim Şurası (1962); Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu (1964); Devlet Planlama Teşkilatı ile beş yıllık planlarda (1963-67) ve yıllık programlarda müzikle ilgili bazı kararlar alındı. Ancak, hiçbir hükümet bir adım atmamış, müzik devlet politikası olmaktan fiilen çıkarılmıştır.

1970'lerde Ankara ve İstanbul'da müzik eğitimi veren birer konservatuvar vardı ancak, bu iki okul yeterli sayıda ve nitelikte eleman yetiştirmeye yetmemiştir. Besteci ve yorumcularımız yurtdışına gitmek zorunda kalmıştır.

Müzik öğretmeni yetiştirecek tek kurum Gazi Eğitim Enstitüsü idi. Tabii olarak bu nedenle birçok okulda öğretmen açığı var idi.

Özetle o dönemde müzik yaşamı Ankara merkez olmak üzere, ikinci derecede İstanbul, birazda İzmir ile sınırlı kaldı. Bunun sonucunda operanın halka entegrasyon sürecinde başa dönüş kaçınılmaz olmuştur.

1980'lerin sonlarına doğru yeni çağdaş müzik kurumlarının hazırlık çalışmaları başlamıştır. Bu çabalarda yine devletin değil, Cumhuriyetçi aydın ve politikacıların, müzikseverlerin çabalarıydı. Bu kurumlardan bazıları şunlardır:

Bilkent Üniversitesi'ne bağlı konservatuvar ve orkestra,

Adana Konservatuvarı ile Çukurova Senfoni Orkestrası,

Eskişehir Konservatuvarı ve Orkestrası,

Bursa Senfoni Orkestrası,

Edirne Konservatuvarı...

Ancak bu girişimlerin tamamı farklı amaçlarla (siyaset vb.) gerçekleştirilmiş olduğu için, altyapısına, öğretim elemanlarına, mekana ve gerçek bir eğitim için gerekli diğer şartlara temas edilmemiş, dolayısıyla bu girişimler altı boş girişimler olarak üniversite müzik bölümlerinde eğitimi lise düzeyine düşürmüştür...

Oysa Cumhuriyetin müzik politikasında her şey en akılcı, en ekonomik, en verimli bir şekilde ve belli bir plan çerçevesinde işliyordu. Müziğe dair bütün kurumlar organik bir bağla işliyor, böylece müzik yaşamı adım adım kurumlaşıyordu.

Atatürk gibi bir devlet adamının, öngöruları bu kadar kuvvetli olan bir müzikseverin özlemi ve eksikliğinin fazlasıyla hissedildiği günümüzde, öncelikle;

Bina ve sahne sorunları, yönetmen ve eğitim sorunları, dramaturji ve finans sorunlarının çözümü ve çoksesliliğe yabancı olan Türk halkının yeniden bu sanata ilgisinin oluşturulabilmesi ve benimsetilmesi için, ivedi olarak devlet desteğinin arttırılması gerekmektedir. Bununla birlikte sanatçı eğitiminin Atatürk döneminde olduğu gibi yine bu işin vatani olan ülkelerden üst düzey müzik eğitimcileriyle işbirliği halinde yapmak gerekmektedir. Sanatçı donanımlarının güçlendirilmesi için, sanatçı yetiştiren kurumların ve eğitim sisteminin ivedi olarak alınacak önlemler ve sistemin geliştirilmesi ile opera sanatının önünün açılması sağlanmalıdır. Opera sanatının popüler bir kimliğe kavuşabilmesi, izleyici kitlesinin arttırılabilmesi için, Türk eğitim ve öğretim kurumlarında ilk ve orta dereceli okullardan ele alınmak üzere, opera ve bale sanatı eğitiminin, henüz yetişme çağında olan gençlerden başlaması gerekmektedir.

Opera ve Bale tarafından, gerek klasik repertuarın gerekse yeni yabancı eserlerin sunulması çok faydalı olacaktır. Fakat bu yeterli bir faaliyet olamayacaktır. Bu kurumların asıl görevi, programlarına ivedi olarak alınmasıyla yerli repertuarın oluşmasını sağlamak ve halka büyük ölçüde, kendi sanatkarlığının yarattığı eserleri sunmak, böylece bir yandan milli bir opera ve balenin oluşumunu gerçekleştirirken, bir yandan da dünya repertuarına katkıda bulunmak olmalıdır. Bu kurumların yıllık repertuarlarının yarısını yerli, diğer yarısını ise yabancı eserler oluşturmalıdır. Bu iş için biran önce faaliyete başlamak ve yerli eser oranını yükseltmek gerekmektedir. Bunun için bestecilerimizi opera ve bale yazmaya teşvik gerekmektedir. Bu işin ilk şartı eser ısmarlamaktır.

Bugün ülkemizde ulusal bir opera ve balenin tam anlamıyla gerçekleşebilmesi için gerekli koşulların ve olanakların tümü değilse bile, çok büyük bir kısmı mevcuttur. İnançla ve istikrarla uygulanabilecek ve alınabilecek önlemler ile, Türkiye’de opera Atatürk’ün önderliğinde, bugüne kadar gösterilen

abaların boŐa çıkmadığı, değer verilen, anlaşılabilen, amacına ulaŐmıŐ bir nitelik kazanabilir.

KAYNAKLAR

- AKTÜZE, İ., (2003). *Müziği Anlamak*. Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ALANER, A.B. (2000). *Tarihsel Süreçte Müzik*, Eskişehir: Anadolu üniversitesi Yayınları.
- ALİ, F., (1987). *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- ALİ, F.,(2002). *Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel*. . İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ALİ, F., (1996). *Cemal, Reşit Rey'e Armağan*. Ankara:Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- ALTAR, C.M. (1982). *Opera Tarihi IV*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AMMER, C. (1995). *The HarperCollins Dictionary of Music*. New York: Christine , HarperCollins Publishers.
- AND, M. (1074). *Oyun ve Bügü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, M. (1976). *Turkish Dancing*, Ankara: Dost Yayınları.
- ARACI, E., (2001). *Ahmet Adnan Saygun*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları
- ATAMAN, Y., (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara.
- AYDIN, Y.,(2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları,
- BARTOK, B.(1999). *Küçük Asya'dan Türk halk musikisi*. İstanbul.: Pan yayıncılık,
- BAŞEĞMEZLER, N. (1993) *Necil Kazım Akses Cumhuriyetin Özgün Bestecisi*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- CLARK, M. R. (2002). *Singing, Acting and Movement in Opera*. Bloomington: Indiana University Press.
- CUMHURİYET'İN SESLERİ, (1999). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- CUMHURİYET, cilt IV, 1998 Yeni Türkiye Yayınları,

- CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE ANSİKLOPEDİSİ, cilt 6, 1995
İletişim Yayınları,
- ÇALGAN, K. (1992). *Ulvi Cemal Erkin Duyuşlar`dan Köçekçe`ye*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- DAY, R. (2004). *Bilimsel Makale Nasıl Yazılır, Nasıl Yayınlanır?*(çev. Gülay Aşkar Altay). Ankara: Tübitak Yayınları.
- DONİNGTON, R. (1990). *Opera and its Symbols*. New Haven: Yale University Pres.
- FINKELSTEİN, S. (1995). *Besteci ve ulus*. (çev. M. Halim Spatar) İstanbul: Pencere Yayınları,
- FINKELSTEİN, S. (1986). *Müzik neyi anlatır*.(çev. M. Halim Spatar) İstanbul: Kaynak yayınları.
- FİNNEY, T. M. (1947). *A History of Music* . New York: Harcourt, Brace and Company.
- FIRAT, E. O. (1999). *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler – 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GEDİKLİ, N. (1987) *Müzik Araştırmacısı Ve Folklorcu Olarak Ahmet Adnan Saygun*. İzmir: İzmir Filarmoni Derneği yayınları,
- HİNDEMİTH, P. (1983) *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*. (çev. Gültekin Oransay) İzmir: Küğ Yayınları
- HUNTER, M. K. (1999). *The Culture of Opera Bufa in Mozart's Vienna*. Princeton: Princeton University Press.
- İLYASOĞLU, E. (1997). *Cemal Reşit Rey*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İLYASOĞLU, E. (1998). *25 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İLYASOĞLU, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İLYASOĞLU, E. (1994). *İlhan Usmanbaş Yeninin Peşindeki Bağdar*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- İLYASOĞLU, E. (1998) *Necil Kazım Akses*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İLYASOĞLU, E. (1995) *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İLYASOĞLU, E. (2000) *İlhan Usmanbaş Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- KAHRAMANKAPTAN, Ş. (2001). *Ferit Tüzün`e Armağan*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- KAHRAMANKAPTAN, Ş. (2005) *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- KAPLAN, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KARASAR, N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- KARASAR, N. (2000). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Ankara:Nobel Yayın Dağıtım.
- KAYGISIZ, M. (2000). *Türklerde Müzik*. İstanbul: Analiz Basım Yayın.
- KAYGISIZ, M. (2004). “*Müzik Tarihi Başlangıcından günümüze müziğin evrimi*”, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- KIMMEY, J. A. (1988) *A Critique Of Musicology : Clarifying The Scope, Limits, And Purposes* E. Lewiston: Mellen Pres.
- KOZ, S.M. (2007). *Metin And'a Armağan*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- KUTLUK, F. (1997). *Müzik ve Politika*, Ankara: Doruk Yayınları.
- KÜTAHYALI, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- MENDELSON, F. (1940). *The Story of a Hundred Operas*, Grosset&Dunlap Publishers.
- MEYER, S. C. (2003). *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. Bloomington: Indiana University Pres.
- MORRISON, S. A. (2002). *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkeley: University of California Press.
- NEİMETZADE, E. (2002). *Opera Sanatı*. Ankara: Seçkin.
- OKYAY, E. (1998). *Nevit Kodallı Türkiülerden Oratoryoya*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- OKYAY, E. (2004). *Faik Canselen – Eğitime tutkulu bir besteci*. Ankara: Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- OKYAY, E. (1999). *Ferid Alnar Longa`dan Konçerto`ya*. Ankara:Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

- ORAL, Z. (1996). *Leyla Gencer: Tutkunun Romanı*, İstanbul: YKB Yayınları.
- ORANSAY, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. İzmir: Küğ Yayınları.
- ORREY, L. (1999). “*Opera (A Concise history)*” Thames and Hudson
- OSKAY, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Osmanlı, cilt 9, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999.
- ÖZER, Y. (1997). *Bilim perspektifinde müzik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- ÖZKAZANÇ, E. (1999). *Operanın Tarih İçindeki Yeri ve Önemi Yurdumuzdaki Opera Devinimleri*, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu.
- ÖZTUNA, Y. (1969). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- POPESCU-JUDETZ, E. (1996). *Türk musiki kültürünün anlamları*. (çev. Bülent Aksoy) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- REFİĞ, G. (1991). *A.Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SACHS, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SAY, A. (1998). *Türkiye'nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür Sanat Yay.
- SAY, A. (1995). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAYAN, E. (2003). *Müziğimize Dair, Görüşler, Analizler, Öneriler*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.
- SAYGUN, A. A. (1987). *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- SIMON, H. W. And VEİNUS, A. (1949). *The Pocket Book of Great Operas, Pocket Boks*, New York 1949.
- SIMON, M. and SCHUSTER (1983). *The Met: One hundred Years of Grand Opera*, New York.
- SÖZER, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- STANLEY, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

- SUN, M. (1969). *Türkiye'nin Kültür, Müzik ve Tiyatro Sorunları*. Ankara: Ajans-Türk Kültür Yayınları.
- SUN, M.,ve KATOĞLU, M. (1993). *Türk Kalarak Çağdaşlaşmak*. Ankara:Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- TANİLLİ, S. (1998) *Türkiye'de Aydınlanma Hareketi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- THE MUSIC MAKERS IN TURKEY. Music Encyclopedia Publications.
- THE LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MUSIC. (1976). Chartwell Boks Inc.
- TURA, Y. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- UÇAN, A. (1996) *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, A. (1997). *Müzik Eğitimi:Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara
- UÇAN, A. (2000). *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- USMANBAŞ, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul
- YILDIZ, D. (2004). *Bilincin Işığında Müzik*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi
- YENER, F.[t.y.] *Türkler ve Opera Sanatı*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- YENER, F. (1991). *Müzik Kılavuzu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- YENER, F. (1996). *100 Opera*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- YENER, F. (1983) *Müzik Tarihi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otom. Kur.
- YILDIZ, D. (2006). *Aleksandır Borodin yaşamı ve Eserleri*, İstanbul: Sun Yayınevi.
- VINCENT, H. (1950). *Stories of Famous Operas, Milligan, , New York: Permabooks.*
- WAGNER, R. (1995). *“Opera and Drama”* Translated by William Ashton Ellis,university of Nebraska Press Lincoln and London.