

148086

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**OPERA SANATININ ONTOLOJİK VARLIK
TABAKALARININ İNCELENMESİ**

148086

Arş. Gör. Eser TİRYAKİ

SBE Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Serhat Kiraz

İSTANBUL, 2004

İÇİNDEKİLER

Sayfa

RESİM LİSTESİ	iv
ÇİZELGE LİSTESİ.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZET	viii
ABSTRACT	x
1. GİRİŞ	1
2. SANAT ONTOLOJİSİ.....	3
2.1 Genel Ontoloji	3
2.2 Sanat Ontolojisi	9
3. BİR VAR-OLAN ESTETİK OBJE OLARAK OPERANIN ANALİZİ	13
3.1 Bir Operayı Meydana Getiren Unsurlar	13
3.2 Operada Objektivasyon	27
3.3 Operayı Meydana Getiren Unsurların Real Tabaka İle Bağlantıları.....	31
3.3.1 Sahneleme	31
3.3.2 Libretto	32
3.3.3 Müzik	33
3.4 Operayı Oluşturan Unsurların İrreal Tabaka İle Bağlantıları.....	33
3.4.1 Sahneleme	33
3.4.2 Libretto	34
3.4.3 Müzik	34
4. ONTOLOJİK VARLIK TARZI BAKIMINDAN OPERANIN UNSURLARI.....	35
4.1 Operada Ön-Yapı	35
4.1.2 Sahneleme	35
4.2. Operada Arka-Yapı	35
4.2.1 Libretto	36
4.2.2 Müzik	36
5. OPERADA VARLIK TABAKALARI.....	37
6. “ESTETİK DEĞER” KAVRAMININ OPERAYI OLUŞTURAN UNSURLAR AÇISIDAN ANALİZİ.....	43

7.	W.A.MOZART'IN DON GIOVANNİ OPERASI'NIN ANALİZİ.....	45
8.	SONUÇ	69
	KAYNAKLAR.....	70
	EKLER.....	73
	Ek1 Resimler.....	73
	ÖZGEÇMİŞ	80



RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Deli Dumrul Operası Sahne Tasarımı Çağrışım Materyali
Tana Toraga, Dağ insanları ve Ölüler (Endonezya)
- Resim 2. Deli Dumrul Operası Sahne Tasarımı Çağrışım Materyali
Kapadokya- Kaymaklı, Yeraltının Dilsiz Mağaraları
- Resim 3. İDOB Deli Dumrul operasından bir sahne Azrail ve Deli Dumrul
- Resim 4. Deli Dumrul operası Sahne Taslakları (Adnan Öngün)
- Resim 5. Deli Dumrul Operası Giysi Tasarımları Taslakları (Sevda Aksakoğlu)
- Resim 6. Kongelige Tiyatrosu, Kopenhag, Don Giovanni, sahne direktörü Hartmut Meyer, orkestra şefi Marco Guidarini, Donna Anna'nın Don Giovanni'nin saldırısına uğradığı sahne, Donna Anna rolünde Irene Theorin
- Resim 7. I. Perde sonu, 1996, Kongelige Tiyatrosu
- Resim 8. Don Giovanni, Metropolitan operası, 1990, New York, Franco Zeffirelli, Don Giovanni Da Ponte'nin metninde yaşı genç asil bir adamdır. Don Giovanni portresi, onun cinselliği ve savaşçı ruhu ile beraber, genç kadınlar konusundaki tecrübeleri ile olgun bir adam olarak çizilebilir. Mozart'ın müziğinde ise Don Giovanni'nin yaşı belirsizdir
- Resim 9. Don Giovanni, Ludwig Sievert'ın hazırladığı sahne taslağı, rejisör Rudolf Hartmann, Bayerische Staatsoper, 1941/42. Don Giovanni'nin başlangıcında ve sonunda üç erkek sesi duyulur (Don Giovanni, Commendatore ve Leporello). Bu sahneler Giovanni'nin soğukkanlılığı. Bu olaylara eşlik eden müzikte trombonlar vardır. Mezarlık sahnesinde (II. Perdenin başı) Don Giovanni heykeli yemeğe davet eder, biz yine trombonları duyarız.
- Resim 10. Mezarlık sahnesi, Salzburg festivali 1994, orkestra şefi Daniel Barenboim, rejisör Richard Peduzzi, yarlatı dünyasını temsil için kullanılan metal nefesli sazlar ve başlangıçtaki trombonlar yine duyulur.
- Resim 11. Don Giovanni I. Perde Don ve köylü kızı Zerlina'nın sahnesi (La ci darem la Mano).

ÇİZELGE LİSTESİ

Şekil 2.1 Varlık tabakalarının aşağıdan yukarıya sıralanışı ve tabakaların ilişkili varlıkları

Şekil 2.2 Tinsel Varlığı Oluşturan Tabakalar

Şekil 2.3. Objektivasyon ve tinsel varlıkla ilişkisi



ÖNSÖZ

George Lukacs “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı”(İstanbul, Payel Yayınevi,1986, syf. 32) adıyla Türkçe’ye çevrilen eserinde şöyle der; “İnsanlığın kişiliğini belirleyen kendisi ile çevresi arasındaki... karmaşık ilişkiler dokusunun oluşturduğu...çatışmadır.” Şiir, müzik, tiyatro, tarih, resim, mimari vb. gibi bir çok öğeyi içinde barındıran bir sanat olarak opera, yabancılaşma ve yalnızlaşma gibi durumların sıklıkla görüldüğü günümüzde bu çatışma ve gelişim açısiından bakıldığında daha da önem taşımaktadır. İnsan operanın verimli örgütlülüğü içinde amacına ulaşmak isterken değişir ve sorunlarını çözerken toplumsallaşır. Sanatın en kompleks türlerinden biri olan opera ortak duygu ve heyecanların yaşanmasını ve insancıl duyguların gelişmesini sağlar. İnsanların sınırlı yaşamlarına sığdıramayacakları çeşitli gerçekleri yoğun bir şekilde sunarken, özdeşleşme aşamasına gelemeyip hoşlanma aşamasında kalındığından sanatsal bilgi sadece sanatçının bilgisi olarak kalır. Bu noktada eserle özdeşleşemeyen izleyiciler soyutlamayı başaramadıklarından sorgulamayı bırakırlar. Bu noktadan bakıldığında operanın izleyici üzerinde kişilik sarsıcı ve aydınlatıcı bir sıçramayı gerçekleştiremediği görülür.

Bu çalışmada ben operayı var olan bir estetik obje olarak bir bilgi objesi gibi değerlendirdim ve onu meydana getiren temel unsurların varlık sorunlarını araştırdım. Çünkü kanımca burada asıl sorun bakış açısiından ve dolayısı ile beklentilerin yanlışlığından kaynaklanmaktadır. N. Hartmann’ın “Yeni Ontoloji”sinin bir sanat eserini tasvir etme teknikleri üzerine oturttuğum analiz yöntemi, operanın içindeki bütünlüklü yapının bozulmadan korunmasını gerekli kıldı. Çünkü bu yapının bozulması operayı birbirinden bağımsız ve ilişkisiz bir düzenlemeler bütünü haline getirmekte ve anlamından uzaklaştırmaktadır. Çünkü opera kendini sahne üzerinde tamamlayan bir sanattır. Operanın bir son nokta oluşu ve sahne üzerinde tamamlanışı ontolojik açıdan karakteristik noktadır.

Tezde operayı oluşturan temel unsurlar olan libretto, müzik ve sahnelemenin önce ayrı ayrı ontolojik analizleri yapılmış, sonra da varlık tabakaları birleştirilmiştir. En son olarak W. A. Mozart’ın Don Giovanni operası incelenmiştir. Bu operanın seçilme sebebi, içinde farklı opera türlerinin birarada bulunması ve opera tarihi boyunca operaların operası olarak değerlendirilmesidir. Bu ontolojik analiz son tahlilde, operanın kendini oluşturan tüm unsurların gerçek anlamda birleşmesi ile kendi varlığını tamamlayan bir sanat eseri oluşunu gösterdi.

Bu araştırmayı yaparken bana desteklerini asla unutamayacağım insanlar arasında bir sıralama yapamam ama bu araştırmaya dahil oluşları açısından baktığımda, öncelikle beni her hafta düzenli tez görüşmelerine çağırarak, fikirlerimi ve yazdıklarımı büyük bir sabır ve hoşgörü ile değerlendiren danışmanım Yard. Doç. Serhat Kiraz’a, hocalık deneyimlerini ve ontolojik analiz konusunda yapmış olduğu tezini benimle paylaşarak tezimi tamamlayabilmemde büyük emeği geçen ve akademisyenliği ve insanlığı ile bana büyük örnek olan sayın Prof. Dr. Fügen Berkay’a , yazdıklarımı büyük bir titizle okuyup, eleştirileri ile bana destek olan, bana kütüphanesini aan orkestra şefi Serdar Yalçın’a, yüksek lisans öğrenimim boyunca katkılarından dolayı Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakóltesi’ndeki hocalarıma, benden desteklerini hiç esirgemeyen sevgili ailemin hiçbirini ayıramayacağım tüm fertlerine ve çalışma arkadaşım Elif Sanem Güleç’e desteği için teşekkür ederim.

Eser Tiryaki

ÖZET

Bu tezde Nicolai Hartmann'ın yeni ontolojisi üzerine Prof. İsmail Tunalı tarafından yazılan Sanat Ontolojisi isimli kitap kaynak alınarak opera sanatının varlık tabakalarının ontolojik analizi yapılacaktır.

Opera üzerine ontolojik analiz kendi içinde güçlükler içeriyordu. Araştırmanın ilk aşamasını sanat ontolojisinin kuruluşu oluşturmaktadır. Burada önce genel ontoloji, sonra da sanat ontolojisi üzerine izdüşümler alınmıştır. Daha sonra geliştirilen metodoloji operanın yapısı üzerine oturtulmuştur.

Bir sanat eserinin araştırma konusu yapılması, onun bilgi objesi olarak ele alınmasını gerektirir. Estetik obje dediğimiz sanat eserini ontolojik yönden parçaladığımızda karşımıza iki varlık tabakası çıkar. Real ve irreal varlık tabakaları. Bu tabakalar operanın yapısı üzerine oturtulurken operayı oluşturan unsurlar olarak libretto, müzik ve sahneleme ayrı ayrı ele alınmıştır. İnceleme hem dönemsel farklılıklar hem opera türleri hem de bestecilerin bireysel farklılıkları üzerindeki görünüşlerle örneklendirilmiştir. Nicolai Hartmann varlık tabakaları bakımından sanat eserini aşağıdan yukarı doğru yapılandırırken, ben araştırmamda libretto müzik ve sahneleme birimlerini operanın temel unsurları olarak aldım ve tabakaların özelliklerini bu unsurlar üzerinde analiz ettim.

Diğer sanat eserlerinden farklı olarak operadaki her birimde real ve irreal yapıların her unsurda farklı olarak kendini göstermesi söz konusu. Varlık tarzı bakımından ise operayı Ön-yapı ve arka-yapı olarak ikiye ayırdım. Ön-yapıyı sahneleme ile; arka-yapıyı ise müzik ve libretto ile özdeşleştirdim. Sahneleme unsurunda farklı eserleri sahne üzerinde yorumlayan değişik rejisörlerin reji notlarından, müzik ve libretto da farklı bestecileri yaratılarından faydalandım. Operanın varlık tabakalarını belirlerken sahneleme, müzik ve librettouyu birbirleri için var oluşlarının belirlediği karakteristik noktada birleştirdim. Çünkü bu üç unsurdan birini eksikliği operayı ayakta durmakta güçlük çeken bir yapı haline getirmekte. Son olarak W: A. Mozart'ın Don Giovanni operasının ontolojik analizi inceledim. Bunun için Aydın Büke'nin "İki Dahi Üç Opera" adlı kitabındaki Don Giovanni analizini kullandım.

Yapısal olarak tüm bu parçalamaya karşın, paradoks gibi görünse de operanın estetik bir obje olarak var-olan oluşu bütünselliği kaybedilmeden incelenir. Çünkü bizim sanat eseri ile karşılaşmamız bu farklı yapıların bütünselliği içindedir.

Opera sanatı da bu bütünsellik içinde kavrandığında var oluşunu tamamlar. Ve bu opera üretiminin içinde olan sanatçıların, yeni yetişen öğrencilerin ve alımlayan izleyicilerin operaya bakış açılarını değiştirebilir düşüncesindeyim. Çünkü opera ne salt kostümlü şarkı söyleme, ne de dramdır. Gerçek var oluşuna ve anlamına onu meydana getiren tüm unsurların dengeli ve yerinde algılanışı ile kavuşur.

Anahtar sözcükler: Ontoloji, sanat Ontolojisi, opera, libretto, sahne



ABSTRACT

In this thesis, an ontologic analysis of the levels of existence of the art of opera will be made, taking the book of İsmail Tunalı named “Ontology of Art” which is written on Nicolai Hartmann’s “New Ontology.”

An ontologic analysis on opera consists of difficulties within itself. The first part of this research is the foundation of the ontology of art. In this part, firstly ontology on general basis then ontology of art are studied. Secondly, the methodology developed previously is set on the structure of opera.

The case of having an art work as a research topic requires grasping the work as an object of knowledge. As a result of the ontologic separation of an art work, what is called an aesthetic object, two levels of existence will be produced. Real and unreal levels of existence. In this research, the components of opera; libretto, music and staging, are studied separately while these two levels of existence are set on the structure of opera. This study is exemplified with the views on periodic differences, different types of opera and the individual differences of the composers. In my research, I accepted libretto, music and staging as the basic components of opera and I analyzed the qualities of the levels of these components, where as Nicolai Hartmann constructed the art works from bottom to top in the means of levels of existence.

Different from other works of art, in opera, it is likely that real and unreal structures can be read in each element differently in the components of the opera. As the style of existence, I divided opera into two as the fore and back structures. I identified the fore-structure as the staging where as I accepted music and libretto as the back-structures. In the component, staging, I took advantage of the stage notes of several directors who staged different works. For the music and libretto, I used the creations of different composers. When I was specifying opera’s levels of existence, I came to the characteristic spot where staging, libretto and music exist for each other. It is since because the absence of either of these three elements meant the collapse of the opera from being a strong and lasting work. Finally, I examined the ontologic analysis of W.A.Mozart’s Don Giovanni. For this examination I used Aydın Büke’s analysis of Don Giovanni named “Two Geniuses Three Opera”.

In opposition to this separation in the means of structure, although it appears to be a paradox, in this thesis, opera is studied maintaining its unity as an aesthetic object. It is because the reason that we encounter with an art works is laid in this unity of these different structures.

When the art of opera is handled in this unity, it completes its existence. I also think that the understanding of this unity can affect the view of the artist who are in the production of operas, the students and the audience. It is because opera is neither only a song sung in costume, nor a drama. Opera can reach its real existence and meaning with the understanding of all the elements of it.

The key words: Ontology, ontology of art, opera, libretto, stage



1.GİRİŞ

Opera 1600’lü yıllarda ilk örneklerini vermeye başlamış bir sanattır. Yüzyıllar boyunca çeşitli değişimler geçirmiştir. İlk örneklerinde Floransalı entelektüeller Grek trajedilerinde müziğin kullanımını incelemişler; bunu yeni bir planla sunmuşlardır. Opera isminin kullanımı çok sonraları gerçekleşmiştir. İlk kullanılan ismi “stilo represantativo” dur. Floransa’da hayata geçirilen bu ilk örneklerde şiirin önceliği bulunmaktadır ve müzik ona eşlik edici bir konumdadır. Tüm opera tarihine baktığımızda operada söz ve müziğin önem sırasının hep değiştiğini görürüz. Aynı değişim operanın sahnelendiği mekanlardan başlayarak, sahneleme yaklaşımına kadar uzanan bir gelişim çizgisini içinde barındırır.

Opera tarihi boyunca müzik ve sözün rolü tartışmalıdır. Dönemsel farklılıklarla kimi besteciler müziği ön planda tutarken kimileri sözün egemenliğini savunmuşlardır. Opera sanatının ontolojik analizini yaparken müzik ve librettoyu iki ayrı unsur olarak almakla birlikte birbirlerine üstünlüklerine göre değil karşılıklı ilgi ve temel olma olgusunu gözeterek ilişkilendirdim.

17. yüzyılda, kilise tutuculuğunun dışında yeni ve güçlü patronlar sağlayan opera alanı, bu gün “batı müziği” diye bilinen geleneğin her yönünün kaynağı olmuştur. Orkestra kavramı opera ile başlamıştır. “Concertato”* kavramı opera ortamında belirmiştir. Tonaliteye gereksinmeyi operanın müziğe getirdiği dramatizm yaygınlaştırmıştır. Enstrümantal deyim ses deyiminden ayrı bir alan olarak zenginleşmeye başlamış, dolaylı olarak, enstrümantal deyme öykünen ses deyimi de yeni tekniklere kavuşmuştur.

Bir operanın tamamlandığı yer sahnedir. Sahneleme belli bir zamanda ve mekanda geçen, onun somut olarak alımlayıcı öznenin karşısına çıktığı yerdir. Salt müzik olarak cd kaydından dinlenen bir opera ontolojik olarak eksiktir. Çünkü bir opera sahnelenmek için yazılır. Bu ortaya çıktığı ilk günden itibaren değişmeyen bir unsurdur. İlk dönemlerinde sahnelemek için rejisör gibi bir olgu yoktu. Sadece küçük saray tiyatrolarında aslında bir anlamda ev sahibinin zenginliğini gösteren küçük dekorlar tanrıların veya perilerin çıktığı anlarda seyirci üzerinde etki yaratmak için bir takım hileler kullanılıyordu. Sahneleme çok sonraları, opera için müzik ve librettonun sahne üzerinde tekrar yorumlanması şekline dönüştü.

* 15. ve 16.yy.da çoksesli müzik yazısının en alt ve en üst partilerini asıl önemli partiler olarak gören, “dış partilerin kutuplaşması “ adı verilen bir dokuyu ve bu dokunun sahip olması gereken çeşitli özellikleri belirleyen kavram.

Bu analiz benim kendimle bir hesaplaşmamdan doğdu. Prof. Dr. İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi isimli kitabını okuduktan sonra böyle bir analizin operanın varlık tabakaları için de yapılabileceği fikri oluştu. Daha sonra Roman İngarden'in estetik ve estetik objelerin analizleri üzerine olan çalışmalarından ve Theodor Lipps'in estetik değer görüşlerinden yararlandım. Roman İngarden'in edebiyat eserlerinde bulduğu tabakalar sistemini operanın libretto, müzik ve sahneleme gibi temel unsurları üzerine oturttum.

Nüfusu 60 milyona yaklaşan bir ülkede yaşıyoruz. İyimser bir tahminle 200 bin opera seyircimiz var. İnsanlık tarihinin kültür miraslarından biri olarak gördüğüm opera üzerinde farklı bir bakış açısı ile kafa yorarak yeni bir alımlama boyutu geliştirmek için bir temel oluşturmaya çalıştım. Bu çalışmanın lisans ve yüksek lisans eğitimini aldığım opera sanatının, belli bir zaman aralığı içinde var olup yiten ve operaseverler dışında ilgi gösterilmeyen bir sanat dalı olmadığına, önce kendime sonra bu tezi okuyanlara bir kanıt olduğunu düşünüyorum. Bunun için de insanın varlık probleminden çıkıp bir insan başarısı olan sanat eserine giden yolda operanın varlık problemini araştırdım.

2. SANAT ONTOLOJİSİ

2.1 Genel Ontoloji

Ontoloji, varlığı bir bütün olarak ele alan ve var olanların en temel niteliklerini inceleyen bir felsefe dalıdır. Bu öğreti Parmenides'ten beri vardır ama ontoloji sözcüğü yenidir. Ontoloji terimi ilk kez 17. yy'da J.Clauberg tarafından "metafizik" sözcüğüne yakın bir anlamda kullanılmıştır. Ontolojinin felsefî bir yaklaşım olarak ele alınması Antik Yunan'a, Parmenides ve Herakleitos'a, özellikle Aristoteles'e değin gider. Ortaçağ'da Anselmus, Aquino'lu Thomas, Yeniçağ'da Leibniz-Wolff, Kant ve günümüzde de E. Husserl, M.Heidegger, Sartre, Jaspers ve Quine gibi filozoflarca değişik açılardan ele alınıp işlenmiştir.

Var-olanların bilgidен bağımsızlığını çıkış noktası alan yeni ontoloji , Nicolai Hartmann tarafından yeniden canlandırılmıştır. N.Hartmann' ın felsefesi "varlık" "bilgi" ve "değer" sorunlarından yola çıkar. Varlığın temelini kuran yasaları, varlık türleri arasındaki bağlantıyı;bu bağlantının oluşumunu, varlık alanının değişik nitelikler taşıyan ve aralarında birbirini gerekli kılan katlardan kurulu bir bütün olduğunu açıklamayı amaçlamıştır. Hartmann'ın yeni ontolojisi varlığın tanımlanmasından çok açıklanmasını ve birbirine bağlı varlık katlarının özelliklerini göstermeyi amaçlamıştır.

Yeni ontolojiye göre varlık kendi bütünlüğü ile ortadadır. İki temel kategorisi vardır. Birincisi zaman ve mekan boyutlarının dışında kalan ve değişmeyen "ideal varlık" kategorisi, ikincisi ise mekan ve zaman boyutları içinde yer alan "real varlık" kategorisidir. Bu iki varlık alanı arasında varlık koşullarından kaynaklanan ortak bir bağ bulunur.

Hartmann felsefesinin odak noktası varlığın bütün ayrıntılarıyla, türleriyle, genel yasaları ve özel kategorileri ile açıklanmasıdır. Varlık bütündür, öznenin karşısındadır, süje ve özneye karşı ilgisizdir. Bütün ilgi varlığı kavrayan öznenen gelir. Hartmann'a göre real ve ideal varlık ayrımı ile birlikte varlığın bir "var oluşu" (dasein / existentia), yani varlığın "burada" "şurada" oluşu; bir de varlığın bir özünün (dasein / essetia) bulunuşu söz konusudur. Bu da varlığın "şöyle" ya da "böyle" olması demektir. Var oluşla öz birbirine bağlıdır. Çünkü her var olan bir var oluştur ve bir özdür. Varlık bir yerde ve biçimdedir. Varlıkla ilgili tüm betimlemeler, yasalar ve tanımlar bu varlık tarzlarından çıkarılır.Varlık bir tabakalaşma

gösterir. Bir var olan ontolojik olarak incelenirken bu tabakalar betimlenir. Var olanların tarz ve biçimleri bütün belirleyici ilkeleri ile ifade edilir.

Varlığın yapısı sorununa gelince, N.Hartmann'a göre, "real dünya" ayrı yasaları ve yapısı olan birbiri üstüne kurulu dört tabakadan oluşur. En altta bulunan maddi tabaka, inorganik basamaktır. Onun üzerinde organik varlık tabakası daha üstte ruh ve bilincin oluştuğu varlık tabakası, son olarak da tinsel varlık tabakası bulunur.

"En alttaki tabaka atomdan astronominin bize tanıttığı büyük sistemlere dek, tüm fiziksel şeylerin bütünü olarak evreni kapsamaktadır. Onun üstünde yayılım bakımından kozmosta görülemeyecek kadar küçük olan, varlık düzeyinin yüksekliği açısından ise çok üstün ve her türlü bağımlılıktan kurtulmuş olan organik alan. Organizmanın üzerinde, organizma tarafından taşınan, ama tamamıyla ondan farklı olan ruhsal dünya, içerik ve edimleriyle bilinç ortaya çıkar. Bunun da üzerinde, tek insanın bilincinde ortaya çıkmayan, oluşumu kuşaklar boyu süren ve kuşakları birbirine bağlayan ortak bir varlık alanı, tinsel yaşam yer alır." (N. Hartmann, 1998, s.17)

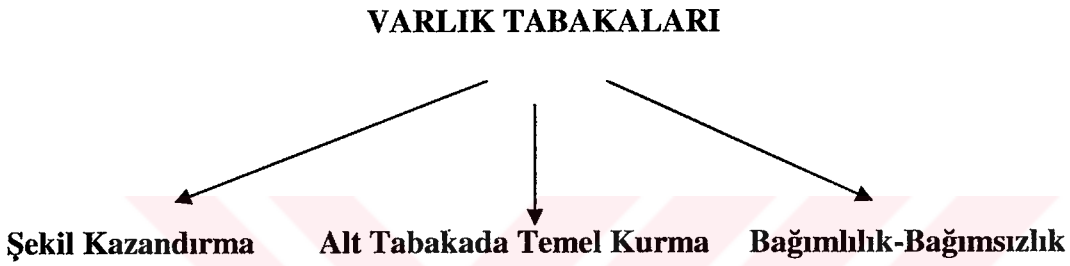
TİNSEL YAŞAM □	ORTAK BİLİNÇ □	İNSAN	↑
RUHSAL DÜNYA □	BİLİNCİN OLUŞUMU □	HAYVAN VE İNSAN	
ORGANİK VARLIKLAR □	TÜM CANLILAR		
KOZMOS □	İNORGANİK VE ORGANİK CANLILAR		●

Şekil 2.1: Varlık tabakalarının aşağıdan yukarıya sıralanışı ve tabakaların ilişkili varlıkları

Ruhi varlık tabakası üzerinde tinsel varlık tabakası bulunur. Tinsel varlık tabakası Hegel'e gelene kadar gözden kaçırılmıştır. N. Hartmann Hegel'i ilk haritacı olarak takip eder. Tinsel olan, kültür dünyasını oluşturur. Kültür dünyası ise ruhi varlık dünyasından tamamen farklıdır. Tinsel varlık da ruhi varlığın inorganik varlıklara bağlı oluşu gibi ruhi varlığa bağlıdır, ona dayanır.

Tinsel hayatın büyük tarihi fenomenleri bireylerin ruhi hayatına dayanır. Tinsel hayat da kendi başına dayanağı olmadan var-olan bir şey değildir. O da bir alt varlık tabakası tarafından taşınır. Bu taşıyıcı ruhi bireylerdir. Tinsel varlığın ruhi bireylere bağıllığı, tinsel olayların bunların taşıyıcısı olan varlığa yani ruhi varlığa geri götürülmesi anlamına gelmez. Tinsel varlık geniş anlamında ortaktır. Bir çağın, bir halkın tinsel varlığı ortaktır. Çünkü herkese kendini çevreleyen tinsel varlıktan bir şey alır. Tinsel-olan, ruhi-olandan birey-üstü oluşu ile ayrılır.

Bu dört varlık tabakası arasında karşılıklı bir ilgi vardır. Bunlar;



Şekil Kazandırma; Tüm üst tabaka yapıları, alt tabaka tarafından taşınır ve alt tabakaları kendi yapı taşları olarak kullanır. İnorganik varlık tabakasından başlayarak insana kadar ulaşan yapılanmada her alt tabaka üst tabakaya şeklini verir.

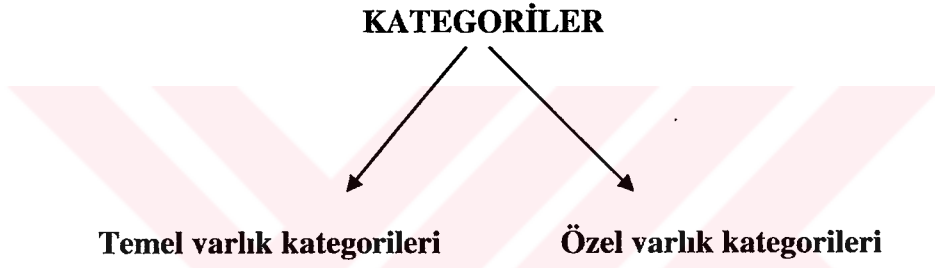
Alt Tabakada Temel Kurma; Her üst tabaka bir alt tabakaya zorunlu olarak dayanır. Onun tarafından taşınır. Bu ilgi organik varlıklar tabakası ile ruhsal dünya arasında başlar. Ruhsal dünya temelinin organik varlıklar üzerine kurar. Bilincin oluştuğu ruhsal dünya için organik varlık tabakası gereklidir.

Bağımlılık-Bağımsızlık; Bütün üst tabakaların alt tabakaya karşı bağımsızlığı vardır. Hartmann'a göre üst tabaka, alt tabakaya bağılıdır, ama onun tarafından belirlenmez. Sadece alt tabaka tarafından taşınır. (Mengüşoğlu, 2000, s.120-121-122)

Ontolojiye göre bütün varlık alanları aynı gerçeklik kategorisinde bulunurlar. Bu varlık alanları arasında yetkinlik bir ölçü değildir. Her varlık basamağı kendine göre yetkinliğe sahiptir ve bu yetkinlik her basamakta o varlık basamağını oluşturan özelliğin

gerçekleşmesine bağlıdır. Her varlık tabakasında novum adı verilen yeni bir özellik kendini gösterir. Önemli olan bu özelliğin gerçekleşip gerçekleşmemesidir.

Real varlık alanlarını hem tümel hem de tabaka olarak belirleyen ilkeler vardır. Ontoloji bu varlık ilkelerini araştırır. Bu ilkelere kategori denir. Kategori Grekçe’de ifade, yüklem anlamına gelir. Ontolojide kategoriler varolanların temel yüklemeleridir. (N.Hartmann) Yeni ontoloji bu kategorileri kullanır. Burada kategori kavramı bir bilgi ve yargı ifadesi değildir. Bunlar varlığa yüklenen özellikler değil, varlıkta bulunana ve varlığa özgü olan bir takım ana özelliklerdir. Varlığın kategorileri ve tabakaları arasında bir ilgi vardır. Real dünyanın yapısından gelen kategorilerle birlikte bir de varlığın kendi yapısından gelen özel kategoriler vardır. Bu durumda tüm kategorileri ikiye ayırabiliriz;



Temel varlık kategorileri belirli bir varlık alanı ile ilgili olmayıp, varlığın bütünü ile ilgilidir. Real varlığın her tabakasında geçerlidirler. Modalite, form-madde, parça ve bütün, birlik ve çokluk, süreklilik ve süreksizlik, nicelik ve nitelik gibi karşıtlıklar temel kategorilerdir. N. Hartmann’a göre; “bütün tabakalarda ortak olan özellikler vardır. Ve karşıtlıklar olarak ortaya çıkarlar”.

Özel varlık kategorileri, tabakasında bulunurlar. Her varlık tabakasında daha aşağıdaki tabakada bulunmayan yeni kategorilerle karşılaşılır. Bunlar varlık tabakasını kendine özgü kategorileridir. Bu kategorileri bulunduğu varlık tabakası belirler, aynı zamanda varlık alanlarının birbirinden ayrılmasını ve sınırlanmalarını sağlarlar.

Felsefeciler kategorileri analiz ederken farklı sayılar bulmuşlardır.. Aristoteles’de için bu kategoriler on tanedir. Kant içinse onikidir. Modern ontolojide ise belli bir sayı yoktur. Çünkü kategoriler insan bilgisinin gelişmesiyle çoğalırlar. “Kozmos”un kategorilerine baktığımızda “zaman”, “uzay” ve “nedensellik” karşımıza çıkar. “Organik varlık”ta da bu kategorilerin geçerli olduğunu ama bunların yanı sıra “oluş”, “kendi kendini yenileme”,

“özümleme” gibi yeni kategorilerin ortaya çıktığını görürüz. “Ruhsal Dünya”da artık “uzay” ortadan kalkar ama “zaman” ve “oluş” henüz etkilidir. Çünkü ruhi olaylarda bir zaman boyutu içinde gerçekleşir, onlar da bir oluş içindedirler. Ama ruhi olaylar uzay boyutu içinde kendilerini göstermezler, çünkü lokalize edilemezler. Buna karşılık bir bilme, bir bilinç ve erek vardır. Ruhi olaylarda bir amaçsalılık ve yönelim vardır. “Tinsel Varlık Tabakası”nda ise yeni bir kategori ortaya çıkar, bu ortaklıktır.

Bu varlık kategorilerine dikkat edilirse iki önemli nokta bulunur;
Bazı kategorilerin daha üst tabakalara da geçmesi ve etkili olması
Her tabakada yeni kategorilerin ortaya çıkması

“Kozmos” ve “Organik Varlık Tabakası”nın bir çok kategorisi “Ruhsal Dünya”ya geçer; nedensellik, karşılıklı ilgi ve oluş kategorisi gibi. Çünkü “Ruhsal Dünya” ayrı durumlardan ibarettir ve belli bir oluş içinde meydana gelir, bu oluş zamana bağlıdır. Aynı şey uzay ve zaman kategorileri için de söylenebilir. Bunlar şekil kazandırma ilgisini oluşturur. Şekil kazandırma ilgisinde alt tabaka kategorilerinin tümüyle daha yukarı tabakaya geçmesi gerekir. Bu ilgi uzay ve zaman kategorilerinde görülebilir. Ayrıca buna karşılık her tabakada yeni bir özellik ortaya çıkar. meydana gelir. Bu yeni özelliğe “novum”denir. İlk olarak organik varlık tabakasında kendini gösteren özümleme, kaynaşım ve çoğalma birer novumdur. Oluş kategorisi de bir novumdur. Çünkü ilk olarak “Organik Varlık Tabaka”sında ortaya çıkar, “Kozmos”ta böyle bir novum yoktur. Novumlar daha aşağı tabakadaki yapıları ortadan kaldırmazlar onları içine alırlar ve onları yukarı kaldırıp biçim verirler. Böylece varlıklar ve varlık tabakaları arasındaki dayanışma sağlanır. Varlık dünyası süreklilik kazanır. Her varlık tabakasında yeni özelliklerin ortaya çıkışı varlığın sahip olduğu özden gelir. Varlık türü, araştırmacıya hangi ölçülere göre davranabileceğini, sorunlara ne gibi bir tutumla yaklaşılacağını gösterir. Yöntem varlığın kendisinden gelir.

Varlığı belirleyen kategorilerin dayandığı, kategorilere ait kanunlar vardır.

1)Tekrarlama kanunu; Her alt tabakada, daha üst tabakalarda tekrarlanan kategoriler vardır. Tekrarlanma sadece aşağıdan yukarıya mümkündür. 2) Değişme; Yukarı tabakalara geçen ve tekrarlanan kategorilerin değişmiş olarak ortaya çıkmasıdır. Örneğin ruhi tabakadaki nedensellik maddi alandaki nedensellik tümüyle farklıdır ama yine de nedensellik söz konusudur. 3) Novum; Her tabakada yeni özellikler belirir ve bunlar tabakaları birbirinden ayırırlar. 4) Varlık tabakaları arasındaki mesafe; Tabakalar birbirleriyle bitişik değildir. Bu

aralığı doğuran neden, alt tabakada temelini kurma ilgisidir. Şekil kazandırma ilgisinin olduğu yerde bu aralık fark edilmeyecek kadar azdır. 5) Güçlülük; Alt kategoriler, yukarıdakiler için şarttır. Yukarıdakiler aşağı tabakaya dayanırlar. Aşağı tabaka kategorileri daha güçlüdürler. Bu kanun varlığın dayanışmasının ancak alt tabaka kategorilerinin kuvvetli oluşu ile sağlanabileceğini ifade eder. 6) Bağımsızlık; Güçlülüğü tamamlar. Her aşağı tabaka en yakın üst tabaka karşısında bağımsızdır. 7) Madde; Güçlülük kanunun başka bir ifadesidir. Madde kanunu, şekil kazandırma ilkelerinde aşağı tabaka yukarı tabakanın yapı taşları olacak, aşağı tabakalara temel kurma ilgilerinde de aşağı tabakanın yukarı tabakayı sadece taşıyacak anlamda kavramasıdır. 8) Hürlük; Burada yukarı tabakaların hürlüğü söz konusudur. Bu kanun yukarı tabakaların aşağı tabakalara bağlı olduğu düşünülürse paradoks gibi görülebilir. Ama kategorilerin aşağıdan yukarı doğru devam etmesine karşılık, yeni tabakada ortaya çıkan novumlar aşağı tabaka belirlemelerinden bağımsızdırlar.

Tinsel varlık, real varlığın en üst tabakasını oluşturur. Bu anlamda real varlığın bir parçasıdır. Real varlığın bağlı olduğu genel kategorial kanunlara bağlıdır. Tinsel varlık alt tabakaların varlığı olmadan olmaz. Burada aşağıdan yukarı bir şartlı oluş zinciri vardır. Nesnellik ve genellik tinsel varlığın kaçınılmaz kategorileridir. Tinsel varlığın kategorileri kendi içinde bir bağlam meydana getirirler. Tinsel varlık da tüm özel kategorileri ile real varlığa katılır.

Tinsel varlığa baktığımızda onun tabakalı yapısını görürüz. Birbirinden farklı üç tin alanından oluşmuştur. “*Kişisel tin*”(Personeler Geist), “*nesnel tin*” (Objektiven geist), “*nesnelleşmiş tin*”(Objektivierter Geist). Kişisel tin, kişisel varlıkla, kişisel varlığın bilinci, kendi hakkımızda bilinç ile ilgilidir. “Yalnız “*kişisel tin*” sevebilir veya nefret edebilir, yalnız “*kişisel tin*” sorumluluğa, bilince, geleceği görmeye, kendi hakkında bilince sahiptir. “*Kişisel tin*” tinsel varlığın temelini teşkil eder. Bunun üzerinde nesnel tin bulunur. “*Kişisel tin*”den farkı, “*nesnel tin*”in ortaklık göstermesidir. Bu ortaklık ile onun tarihi ve kültürel varlığı oluşur. Yani yalnız insanlar tarih oluşturabilir.. Birey üstüdür, ortaktır, aynı zamanda real ve canlı tindir. Bu iki tinsel varlığın üzerinde “*nesnelleşmiş tin*” bulunur. Özü bakımından diğerlerinden farklıdır. Bu onun real olmamasından gelir. “*Nesnelleşmiş tin*” ortak tin hayatının dışına çıkar. Hartmann’a göre sanat yapıtları nesnelleşmiş tin ile ilgilidir. Sanat eseri bir objektivasyondur. Yani tinsel bir içeriğin bir objede ortaya çıkışıdır.(Tunalı,2002,s.56))

TİNSEL VARLIK		
NESNELLEŞMİŞ TİN	Objektivasyon	Sanat eseri
NESNEL TİN	Ortaklık	Birey + toplum
KİŞİSEL TİN	Kişisel bilinç	Birey

Şekil 2.2 Tinsel varlığı oluşturan tabakalar ve ilişkileri

Genel ontoloji varlıkları tabakalar halinde çözümler. Varlık kanunlarının etkisiyle bu tabakalı yapı, yine de bir bütünlüğü ifade eder. Bu varlık bütünlüğü içinde sanat dünyasının da belli bir yeri vardır. Çünkü sanat eserleri dediğimiz var-olanların da bir varlığı vardır.

2.2 Sanat Ontolojisi

Tabakalı bir yapıya sahip olan varlık bütünlüğü içinde sanat dünyasının da belli bir yeri vardır. Yeni ontolojinin bir kolu olan sanat ontolojisi; sanat eserinin ontolojik yapısını ve estetik değerini araştırır. Bir sanat eserinin varlık tabakalarından ilk bahseden Roman İngarden'dir. Onun ardından "Das Problem Des Geistigen Seins"(Tinsel Varlığın Problemi) adlı eseri ile Nicolai Hartmann gelir. Daha sonra Kurt Riezler'in "Traktat vom Schönen"i yayımlanır. N. Hartmann'ın 1953'de yayımladığı "Aesthetik" bu konuda yayınlanan en son çalışmadır.(Tunalı,2002,s.48)

Prof. Dr. İsmail Tunalı tarafından yazılan N. Hartmann'ın yeni ontolojisi temelli, "Sanat Ontolojisi" adlı çalışmada Antikite'den günümüze gelene kadar sanat felsefesinin aldığı yöne bakıldığında, sanat ontolojisi için iki karakteristik nokta belirlenmiştir. Birincisi, Aristoteles'in Poetika'sında denediği çözüm. İkincisi, fenomenolojik estetiğin sanat eseri karşısındaki tavrı. Aristoteles, Poetika'da bir sanat fenomeni üzerine eğilir ve sanat eserini araştırma konusu yapar. Aristoteles sanatı bir mimesis olarak algılar ve sanatı bu olgunun üzerine temellendirir. "Ozan tıpkı bir ressam yahut diğer herhangi biçim verici sanatçı gibi, taklit edici bir betimleyicidir. Buna göre de ozanın şu üç olanaktan birini zorunlulukla taklit etmesi gerekir. Yani, ya (1) nesneleri nasıl idiyeler yahut nasılsalar;, ya da (2) nesneleri, mythos'lara yahut insanların inançlarına göre nasılsalar; yahut da (3) nesneleri, nasıl olmaları gerekiyorsa, o şekilde betimlemelidir."* Aristoteles'in yaptığı ayrımla sanat eserinde iki cins

kategoriye ulaşılır. “Gerçeklik” ve “imkan”. Aristoteles bu ayrımı şair ve tarihçiyi birbirleriyle karşılaştırarak açıklar. “Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar.Çünkü, Herodotos’un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir..Bununla birlikte, ister nazım isterse düzyazı biçiminde olsun, Herodotos’un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok bu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olanı, ozansa olabilir olanı anlatır”(Aristoteles,Poetika,2004,s.30)

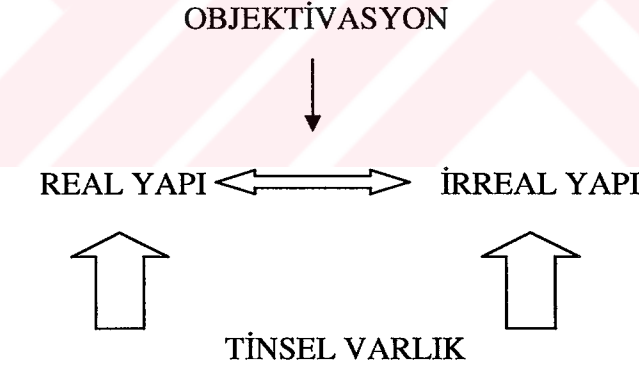
Fenomenolojik estetikte araştırma sanat eserinin kendisinde değil “estetik haz” üzerine temellenir. Görüşün ilk temsilcisi Teodor Lipps’dir. Ona göre “estetik haz”, insanın kendi dışında bulunan bir objede kendi kendinden haz duymasıdır. Bu durumda sanat eseri kendimizden haz duymamızın vesilesidir. Burada önemli olan estetik obje değil duyulan hazdır.Daha sonra Edmund Husserl “Zurück zu den Sachen” (Şeylere Dönüş) diyerek ağırlık noktasını yine sanat eserine taşır. Fenomenolog estetikçi Moritz Geiger estetik hazzın fenomenolojisini yapar. Burada estetikçiyi ilgilendiren tek tek sanat eseri değil, sanat eserinin özüdür.

Sanat ontolojisi ise dürtüsünü ve yönelişini fenomenolojiden alır ama farklı bir yol kullanır. Bir var-olan olarak kabul ettiği sanat eserinin kendisiyle ilgilenir. Bir estetik varlık olarak sanat eseri bir yaratma olayı ile ilgilidir. Yaratıcı özne sanatçıdır. Sanatçı nasıl olduğu bilinmeyen esrarlı bir olgu içinde eserini oluşturur. Yaratma edimi ile sanatçı estetik varlığa katılır.

Ontolojik estetikte estetik varlık alanında farklı faktörler bir yapı elemanı olarak karşımıza çıkarlar. Yaratıcı özne sanatçının kendisidir. Sanatçı nasıl olduğu bilinmeyen, esrarlı bir olgu içinde sanat eserini meydana getirir. Yaratma olayı ile sanatçı bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Diğer yandan yaratılan şey onu yaratan öznenen bağımsız bir katman olarak ortaya çıkar. Bu sanat eseridir.bir sanat eseri bilinç sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bilinç sahibi sanat eseri ile arasında belli bir bağ kurar. Bu özne sanat eseri karşısında bir hoşlanma ve haz duyar. Bu bağ ile estetik olaya o da katılır, ondan pay alır. Bunun yanında estetik hoşlanma bir estetik değerle değerlendirilir. Burada estetik varlık alanına katılan bir katman daha ortaya çıkar. Bu “değer”dir. Estetik değer de bir yargı olarak ifade edilir. Bu durumda bir katman daha ortaya çıkar. Bu da estetik yargıdır. Ontolojik estetik bilinemez kabul ettiği yaratma süreci dışındaki tüm bu alanları inceler.

Nicolai Hartmann'ın ontolojik estetiği; bir sanat , değer ve bir estetik değer felsefesi olarak ortaya çıkar. Bu üçlü arasında ortak bir ilgi vardır. Bu ilgi sanat eseri dediğimiz varlığın ontolojik analizine dayanır. Bu durumda estetik varlığın belirleyicisi bir ana kaynaktan beslenir. Bu da sanat eserinin varlığıdır. Sanat eserinin ontolojik olarak araştırılması, doğal olarak bizi hem estetik hazza hem de estetik değere götürür.

Hartmann'a göre sanat yapıtları nesnelleşmiş tin ile ilgilidir yani Hegel'in dediği gibi "Tinsel varlık"tan doğarlar."Tinsel varlık"tan doğma olgusunda ise "objektivasyon" kavramı devreye girer."Objektivasyon" daha önce var olmayan bir şeyin objeleştirilmesidir.Objektivasyon daima bir yapıya bağlıdır. Bu yapı duyularla kavranabilir, nesnel real bir yapıdır. Söz konusu olan tinsel içeriğin bir real yapıya bağlanmasıdır. Objektivleşmiş varlık hem tinsel hem de real varlığa katılır. Çift yanlıdır. Biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik daima kişisel ya da objektif tinin karşı faaliyetine ihtiyaç duyar. Sanat ontolojisinde objektivasyon sonucu ortaya çıkan sanat eserinde iki ayrı yapı ortaya çıkar.Bunlar da "Real" ve "İrreal" yapılar olarak isim alırlar.



Şekil 2.3 Objektivasyon ve tinsel varlıkla ilişkisi

Nicolai Hartmann sanat eserindeki real ve irreal yapılara, "real ön-yapı" ve "irreal arka-yapı" ismini verir. " Estetik obje, real olarak verilmiş bir ön-yapı ile irreal olan bir arka yapıdan meydana gelmiştir; bu arka-yapı realize edilemez, tersine o sadece görünen bir arka yapıdır. Böyle bir ayırma bütün sanatlarda en küçük ayrıntıya varıncaya kadar gösterilebilir. (Tunalı-Hartmann,2002,s.76) Estetik obje dediğimiz sanat eseri bu iki yapının somut bütünlüğü olarak meydana gelir. Ön-yapının realitesi bir sanat eserinin algıladığımız maddi yapısını oluşturur. Bir müzikal kompozisyonun tonları, bir heykelin dayandığı kütle "real ön-yapı" tabakasını meydana getirir. Bir operada bu olgu kendisini meydana getiren temel unsurlar açısından

bakarsak libretto, müzik ve sahneleme aşamalarının her birinde tekrar edilir. Yapısal temel kurma olarak ise bu üç olgu birbirinin üzerinde yükselir.

“İrreal arka-yapı” yalnız bizim için var olma gibi şartlı bir varlık tarzına sahiptir. “Real n-yapıda görünüşe ulaşır. N.Hartmann irrealiteyi karşılamak için “görünen idealite” kavramını kullanır.Burada bir mutlaklık yoktur. “görünen idealite” kendi başına var olan bir varlık değil, bir “ben” için var olan bir varlıktır. (Tunalı)



3. BİR VAR-OLAN ESTETİK OBJE OLARAK OPERANIN ANALİZİ

Opera kendisini oluşturan libretto, müzik ve sahnelemenin birliğidir. Bu unsurların birleşimi ile bir var-olan olarak yapısına, somutluğuna erişir. Somut bir oluşumdan bahsettiğimize göre bu en son olan şeydir. Bir opera bizim algılarımızın karşısına en son olarak sahne üzerinde tamamlanarak ortaya çıkar. Herhangi bir bölümü veya bütünü alınıp dinlenmiş bir opera sadece sözlü müziktir. Bunun operanın genel kavranışı ile ilgisi yoktur. Bu salt müzik dinleme edimidir. Oysa opera librettosu, onun içinde yer alan kurgusu ve bu kurguya dayanan müzik yapılanışı ile bütünlük içinde alımlamamızı sahne üzerinde tamamladığımız bir sanattır.

Bir var-olan olarak operanın en son nokta olması, bu yüzden sınırlanamaması ontolojik açıdan karakteristik bir noktadır. Bu nokta var-olan'ı tanımlamak denemesine girişmeyi gerektirmez. Ontolojik olarak bu noktada yapılan bir tasvir etmedir. Operanın bir var-olan oluşu onu tasvir edilebilir kılar. Bu tasvir etme de bir çeşitlilik, bir çokluk ve bir tabakalaşma gösterir. Burada yapılacak olan operayı meydana getiren ana ve yan unsurların ontolojik estetiğin tabakalı yapısı içinde incelenmesidir. Opera bir insan yaratısı olarak tinsel tabakada ortaya çıkan bir var olan olarak objektivasyondur. Yani bir tinsel içeriğin real bir yapıda görünüşe ulaşmasıdır.

3.1 Bir Operayı Meydana Getiren Unsurlar

Operanın sözlük anlamında şöyle der; *Önceleri Melodramma ya da Damma per Musica (müzikli dram) adı verilen ve İtalyanca Opus'un çoğulu "eserler" anlamına Opera olarak adlandırılan, bu amaçla bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir ya da daha çok perde olarak, genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatif, arya, düet, trio, koro, gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser* (Aktüze 2003). Bu tanıma baktığımızda operanın yaratım aşmasında iki temel unsurdan meydana geldiğini görüyoruz. Bunlar; "müzik" ve "libretto"dur. Operanın tarihsel gelişimi boyunca, genellikle bestecilerin opera librettosuna dönüştürülebilecek bir konu bulmaları veya salt opera olarak bestelenmek için yazılmış librettoların birbirleri ile buluştuğunu görürüz. Librettonun sözlük anlamı ise şudur; Bir opera ya da oratoryonun olaylar örgüsünü şiirsel ve düz sözlerle bütünleştirerek bestelenmek üzere yazılmış sahne eseri. Burada önemli nokta bir librettonun bestelenmek üzere yazıldığıdır. Bir operanın oluşumunun ilk aşaması libretto seçimidir. Libretto seçimi bestecinin yaşadığı döneme, bestecinin kişisel tercihinine, bestecinin

yaşadığı dönemin toplumsal ve sosyolojik özelliklerine ve bu özelliklerle bağlantılı olarak dönemin üslubuna göre değişim gösterir. Aynı değişim parametreleri müzik için de geçerlidir.

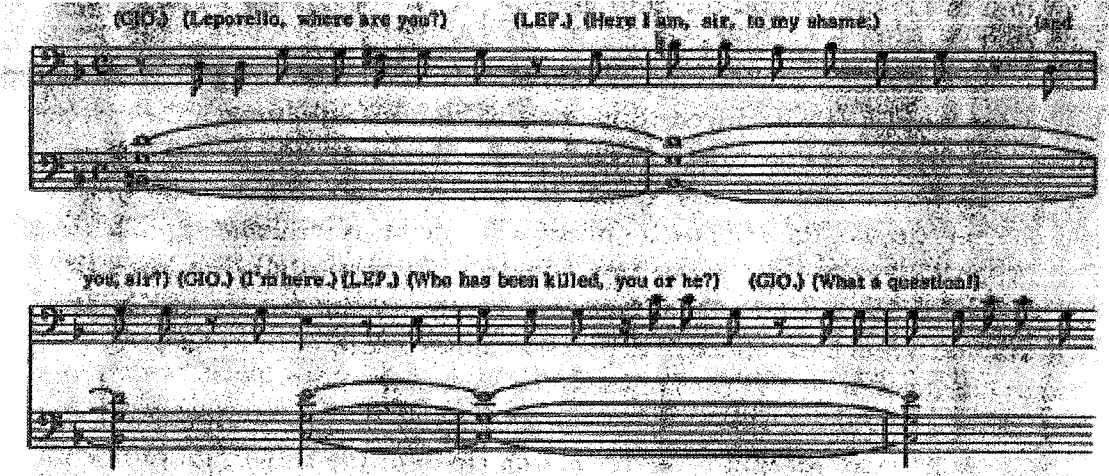
Bunlardan başka libretto ve müzik opera türlerine göre de konusal ve yapısal farklılıklar gösterirler. Opera komik, opera seria, opera buffa, opera semiseria ve grand opera gibi opera türlerinde konular, karakterler ve yapı farklılıkları vardır. Opera komik, 1710'larda Fransa'da vodvil türünden doğan, Grétry, Boieldieu gibi bestecilerle gelişen; resitatifler yerine konuşmalı diyalogların yer aldığı , konunun da mutlaka komik olması gerekmeyen, şarkılar, orkestra parçaları ve dansları içeren bir türdür (Aktüze 2003). Opera Seria 17. yy. sonunda Napoli'de gelişen, tarihi ve mitolojik konular üzerine resitatif ve da capo arylarının kullanıldığı, koro ve ensemble unsuruna genelde yer vermeyen İtalyan opera türüdür (Aktüze 2003). Opera buffa , Napoli'de ciddi operaların perde aralarında seyirciyi eğlendirmek için konulan intermezzolardan gelişen müzikli oyun tarzındadır (Aktüze 2003). Opera semiseria'da hem opera seria'nın süslemeli arylalarına hem de opera buffa'ya özgü toplu final sahnelerine yer verilir (Say 2002). Grand opera ise; Tarihsel konulardan yola çıkan, dört ya da beş perdeden oluşan gösterişli, içinde balenin de yer aldığı opera türüdür(Say 2002).

Türlerine göre farklılıklar gösterse de bir operanın müzik yapısı içinde kullanılan yapısal unsurları vardır. Bunlar; orkestra, resitatif, arioso, arya, koro, düetler ve ensemble'dır. Resitatif, 1600'lerde İtalya'da ortaya çıkan, eski Yunan'daki tek çalgı eşliğinde monolog benzeri şarkı tarzı olan monodi kaynaklı, konuşma kurallarını yakından izleyen, 17. yy.dan beri opera, oratoryo, kantat gibi türlerde arya ile birlikte kullanılan, çalgı eşlikli konuşma biçiminde solo şarkıdır (Aktüze 2003). Resitatifin en önemli işlevi, şarkı müziğinde şiirin değerini ortaya çıkarmaktır. Melodi, konuşmaya yakın bir iniş çıkışın egemenliğinde olduğu için, birinci planda değildir. Biçim bakımından da aryada olduğu gibi belirgin bir yapı göstermez; temel görevi, esere konu olan öykünün bağlantılarını ve akışını müzikal bir yaklaşımla sağlamaktır (Say 2002). 18. yy.da iki temel resitatif tipi görülür. Secco (kuru) resitatif ve accompagnato (eşlikli) resitatif. Secco resitatifte , vokal çizgideki müzik cümlesinin kadans yerleri akorlarla vurgulanır.Bu akorları bir klavyeli çalgı, akorların bas partisini ise bir viyolonsel ya da viyola da gamba* çalar. Hızlı, buffa parlandolar**, yavaş akor değişimleri vardır. Vuruş bakımından büyük bir özgürlük taşırlar. Görevi oyunun akışını hızlandırmaktır, bu bakımdan karşılıklı konuşmalar çok geçer (Hodeir 2003,s.77).

* Avrupa müziğinde 16. yy.dan 18. yy.ın ilk çeyreğine kadar kullanılmış olan büyük boy yaylı çalgı. Viyolonselın ilk biçimidir (Say 2002).

** Vokal müzikte konuşur gibi (Aktüze 2003).

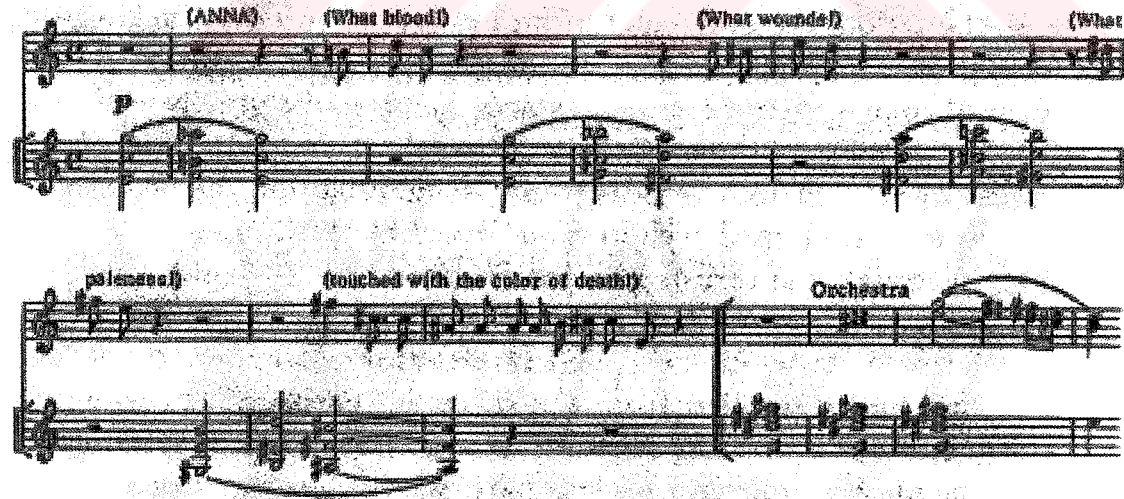
Secco resitatif: Mozart, Don Giovanni, K. 527, 1787, I. Perde, Don Giovanni- Leporello



(Ratner,1985) Classical Music Expression, Form and Style, Syf. 402

Accompagnato resitatif ise orkestra veya küçük bir çalgı topluluğu eşliğinde seslendirilir. Etkileyici ve canlı bir deklamasyon*, orkestra eşliği ve değişimli armoniler vardır. Daha anlatımsaldır ve çoğunlukla monolog olarak yürür. Vuruş, secco resitatife göre daha kesindir. Secco resitatifle accompagnato resitatifin nöbetleşe geldikleri de olur.

Accompagnato resitatif: Mozart, Don Giovanni, I. Perde, Donna Anna



(Ratner,1985) Classical Music Expression, Form and Style, Syf. 402

Başlangıcından 19. yy.a gelene değin operanın yapısında büyük önem taşıyan secco resitatifin kullanımı giderek azalmıştır. Accompagnato resitatif ise yeni bir sahne müziği

* 1)Vokal müzikte kelimelerin açık seçik telaffuzu.2)Müziğe uygun konuşurgibi seslendirme (Aktüze 2003)

anlayışına yol açmıştır. R. Wagner’de resitatif ve arioso, hatta arioso birbiriyle karışarak oyunun gereklerine göre gelişen sürekli ezgi biçimine dönüşmüştür. C. Debussy’nin “Pelleas ve Melisande” adlı operasında da şarkı, eserin başından sonuna kadar sözün bütün kıvrımlarına uymuştur. Alban Berg ise, Wozzeck operasında bambaşka bir anlayış içinde anlatımcı okulun bir aracı olan konuşma ezgisini (Sprechstimme) kullanmıştır (Hodeir, 2003,s.77).

Salt şarkıyla ilgili olan arioso ise bir çeşit eşlikli resitatifdir. Ezgiseldir, ölçü içinde yazılmıştır, anlatımlıdır, adından da anlaşıldığı gibi “arioso gibi” dir.17. yüzyılın sonlarında 18.yüzyılın başlarında yazılmış bazı opera ve oratoryolarda oldukça önem kazanmıştır. Belli başlı arioso’ların girişinde ve hazırlığında kullanılır (Bach ve Haendel). Operanın daha sonraki gelişim dönemlerinde geleneksel arioso önemini yitirmiştir. Arioso anlayışı yine de zaman zaman ortaya çıkmıştır. Belirli kuruluşu olmayan, senfonisel bir doku üzerinde gelişen Wagner ezgisi bir bakıma, resitatif ve arioso’ya yakındır. Arioso ezgi bakımından accompagnato resitatiften daha geniş alınmıştır; ritim yapısı daha köşeli, ölçü içine girer gibidir. Bazı yönleriyle arioso’ya yaklaşmakla birlikte, bölmesiz oluşuyla arioso’dan uzaklaşır (Hodeir, 2003, s.24).

C.W.Gluck, Orfeo ve Euridice, 1774, 3. perde, 1.sahne, Orfeo’nun Euridice’yi kaybetmekten duyduğu büyük acıyı anlatan, resitatifin kısa bir arioso ile birleştirildiği sahne;

bulunabilir. Erken dönem İtalyan bestecileri aryayı bir dinlenme ve lirizmin yoğunlaştığı an olarak düşünmüşlerdir. Kimi zaman müzik kesintisiz olarak anlatımın tek gücü olmuş; kimi zaman da kelimenin duygusu ve anlamı belirleyici olmuştur. Resitatif konuyu açıklamak , aryayı hazırlamak ve sonuçlandırmak için vardır. Resitatif ve aryanın birbirleriyle bağlantısı sadece textin içinde gösterilebilir. Bir benzetme yapmak gerekirse resitatif silahı doldurur aya ise ateşler.

Aryalar değişik yapısal özelliklere sahip olabilirler. İlk örneklerinde en çok rastlanan tipi strophik ayaadır. Aynı melodi kalıbı şiirin kıtalarında tekrarlanır. Kıtalar arasında enstrümantal interludler vardır.



Aryalar yansıttığı karakterlere göre de sınıflandırılırlar. John Brown'un (1789) yaptığı sınıflandırmaya göre;

Arya kantabile (akıcı bir melodi çizgisi) – Yumuşak, şefkatli

Arya di portamento (uzun notalar, alla breve*) – onur, asalet

Arya di mezzo carattere (1. ile 2. arasında) – ciddiye,tutku

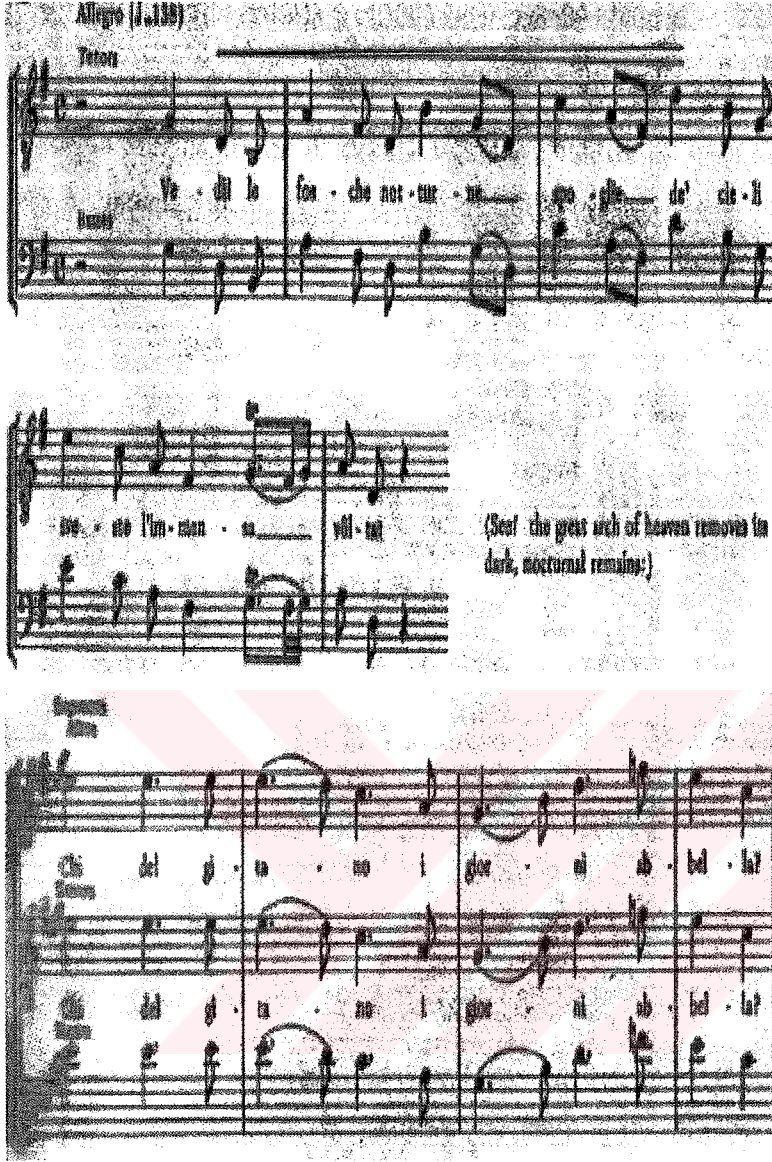
Arya parlante (hece hece hızlı notalar, konuşur gibi) – heyecan,dalgalanma

Arya di bravura d'agilita (vitüözite, parlak yorum) – belli bir duygu ifadesi söz konusu değil.

Mozart Figaro'nun Düğünü operası II. Perde "Porgi amor" aya kantabile; Gluck Orphée operası I. Perde "Amour viens" başlangıcında aya di portamento, daha sonraki bölümleri aya di bravura; Mozart Don Giovanni operası II. Perde "Il mio tesoro" ise içinde hem kantabile, hem portamento hem de agilita özellikleri barındıran bir ayaadır. (Ratner, 1985, s.281)

Koro operada her zaman önemli olmuştur. Bir operanın içindeki korolar ya aksiyonun içine katılırlar, ya geri plandadırlar ya da anlatıcıdırlar. Koro üyelerindne öncelikle beklenen iyi şarkı söyleyebilmeleridir. Dans ve rol kabiliyeti ikincil önem taşır. Mussorgsky'nin Boris Godunov ve Rossini'nin Guillaume Tell operalarında koro opera için temel katılımcıdır. Diğer operaların çoğunda koro konunun merkezinin dışındadır ve antik Grek trajedilerinde koronun üstlendiği anlatıcı rolünü üstlenmiştir. Bir koro aynı zamanda aksiyonun arka planını hazırlar.

* Bir eserin başında yer alan zaman donanımındaki iki ikilik ölçünün simgesel yazım biçimi (Say 2002).

Verdi, *Il Trovatore*, (1853), II. Perde Örs korusu

(Knapp M. BYJ. 1983) *The Magic of Opera*, s. 77

Operada koro özellikle sahne direktörlerinin işini kolaylaştırır. Koro, sahne üzerinde bir ruh durumu oluşturmak için destekleyicidir. Verdi'nin *Il Trovatore* operasındaki örs korusu en tanınmış opera koro parçalarından biridir. Operanın II. Perdesindeki örs korosunun bulunduğu sahne için bir sahne direktörünün tanımlaması şöyledir: Biscay'de dağın eteklerinde çingenelerin yerleşim alanı görünür. Bir meydan ve ateş vardır. Gün ağarmaktadır. Azucena ateşin yanında oğlu Manrico ile birlikte. Çingeneler sahne üzerinde dağın eteklerindedir. Burada koro hem arka planı sağlar hem sahneyi renklendirir, hem de Azucena'nın gezgin çingene yaşamını gözler önüne serer. (Knapp, 1983, s.78) Bu sahnede genellikle erkeklerin sahne üzerinde öste çekiçlerini vuruşları ile şarkı aynı zamanlama ile söylenir. Sözler güneşin doğuşu, arzular, çingenelerin yaşamı, sadık çingene kadınlarından ve şaraptan bahseder. Vokal çizgi oldukça

basittir. Orijinal tonundan çıkıp değişimi sağlayan bir dizi akordan sonra tekrar tona dönlür. Tenor ve baslar unisondur. Kadınlar oktav aralıklarla söylerler. Seslerin birlikte armonisi final kadansı için saklanmıştır.

Operada ansambl kavramının içine düetler, triolar ve kuartetler girer. Ansambl bir operadaki en etkileyici bölümlerden biridir. Besteci ve libretist iki, üç veya daha fazla farklı ruh durumu, karakter ve hissedışı aynı anda hem müzik hem de sözlerle birleştirir. Belirli bir durum veya olay iki veya daha fazla şarkıcının aynı kelimeleri farklı perdelere ve farklı ses renkleriyle vurgulanır. Çoğunlukla karakterler arasında bir diyalog söz konusudur. İlk olarak birbirlerinden bağımsız olarak başlayan partiler zirve anında birleşirler. Seslerden birinin açtığı motif ya da müzik fikri üzerine yapı kurulur. Bu gereği diğer ses teslim alır ve her ikisi son bir beraberliğe ulaşınca kadar parça geliştirilir. Mozart'ın Sihirli Flüt(1790) operasındaki mi bemol majör düet ve Weber'in Freischütz(1821) operasındaki Agathe ile Anetta'nın düetlerinde ikinci hatta üçüncü motifler, parça içine yerleştirilmiş olarak yer alırlar. Kelimeler ve aksiyon çok iyi anlaşılmalı, bunun için telaffuza çok dikkat edilmelidir. Aksi takdir müzikal durgunluk tehlikesi belirir. W. A. Mozart Figaro'nun düğünü operası II perde sonunda Susanna, kontes ve Figaro kont, Marcellina, Basilio ve Bartolo ile kutup oluşturarak bir araya gelirler. Burada Mozart solo şarkıları parlak bir biçimde birbirleri ile birleştirmiş; düet, trio, kuartet ve sonunda septeti tonal yapılarla birbirlerine bağlamıştır. Birbirlerine paralel tempo değişimleri, diyalog değişimleri ve kontrastlarla bütün yapı oluşturulmuştur. R. Wagner ile ansambllar şarkıcıların sürüklediği bir sahneye dönüşmüş, birkaç motifle kalmayarak çok sayıda motifin oluşturduğu yeni ses tabakaları ile sürüp giden zengin yapılar kazanmıştır.

17. yüzyılda, kilise tutuculuğunun dışında yeni ve güçlü patronlar sağlayan opera alanı, bu gün "batı müziği" diye bilinen geleneğin her yönünün kaynağı olmuştur. Orkestra kavramı opera ile başlamıştır. İlk orkestralar opera sanatında kullanılmıştır. Orkestra adı, Yunanca'da antik tiyatrolarda koronun dans edip şarkı söylediği yarımay şeklindeki yere verilen isimden gelir. İlk opera orkestraları Peri'nin ve Caccini'nin Euridice operalarında ve Monteverdi'nin Orfeo operasında kullanılmıştır. Onların orkestrasının büyük kontrastlar yaratma gücü yoktu. Sözlerin anlaşılabilirliği ve açıklığı tümüyle müziğin önündeydi. Bu yaklaşım orkestrayı eşlik eden konumuna getiriyordu. Bu ilk opera orkestralarında az sayıda ve eşlik görevi gören, klavsen, bas lavta, lir, viola da gamba ve higher lavta gibi enstrümanlar vardı. Sözlerle solo

partinin dışında, basso continuo* müzikal çizgisiyle enstrümanlar sadece tonaliteyi veriyorlardı. Halka açık ilk opera evleri açılmaya başladıktan (1637) sonra opera orkestrasına yeni enstrümanlar katılmıştır. Orkestraya yaylılar dışında eşlik enstrümanları, 18. yy.da da tahta ve bakır nefesliler katılmışlardır. 18.yy.ın sonlarında orkestra değişmeye başlamış, eşlik fonksiyonu azalmıştır. Korno ve tahta nefesliler baskın rollerini kaybetmişler, obuaların solo partileri çalışları seyrekleşmiş, kemanlar çiftlenmiştir. Flüt ve fagotun katılımı ile bir tahta nefesliler ansamblı yaratılmıştır. Orkestra klasik Mozart, Haydn, Beethoven orkestrası haline gelmiştir. Artık orkestrada tahta nefesliler, bakır nefesliler, vurmaliılar ve yaylılar olarak dört grup vardır. Mozart gibi besteciler bazı ariyaların eşliğini yaylılara vermişler, renk ve atmosfer yaratımı ve geri planı nefesli sazlara bırakmışlardır. Mozart Figaro'nun Düğünü'nde bulunan ariyaların orkestrasyonunda flüt, obua, klarnet,fagot, korno, trompet, timpani ve yaylıları çiftleyerek, perdelerin sonlarındaki ansambl ve zirvelerde ise hepsini birlikte kullanmıştır. 19. yy. boyunca şarkıcıların vokal dayanıklılıkları geliştikçe orkestra da genişlemiştir.Wagner ve Strauss'a gelindiğinde zirveye ulaşmıştır. Wagner'in Nibelungen Yüzüğü operasında 16 birinci keman,16 ikinci keman, 12 viyola, 12 çello, 8 double bas, 3 flüt ve bir piccolo, 1 İngiliz kornosu, 3 klarnet, 3, obua, 1 bas klarnet, 3 fagot, 8 korno,2 tenor ve 2 bas tuba, 1 kontrbas tuba, 3 trompet, 1 bas trompet, 3 trombon, 1 kontrbas trombon, 2 çift timpani, 1 triangle, 1 çift cymbalo, 1 trampet,1 glockenspiel va 6 arp vardır.

Operada orkestranın en önemli görevlerinden biri de bir operanın başlangıcında yer alan uvertürdedir. Erken dönem operalarında uvertürler, dinleyicinin dikkatini çekebilmek ve merak uyandırmak için yazılmış fanfarlardır**. Monteverdi'nin Orfeo operasında sekiz ölçülük bir fanfar kullandığı görülür. Tarihsel çizgisine baktığımızda uvertürlerin de zaman içinde değişimler gösterdiklerini görürüz. 17. yy. da Lully operalarında görülen iki bölümlü Fransız uvertürü, noktalı ritimlerin kullanıldığı, ağır bir bölüm ve özgür bir kontrpuan*** içeren hızlı bir bölümden oluşur. Müzik genellikle operanın kendisi ile direk bağlantılı değildir. Handel'in "Messiah" için yazdığı uvertür en tipik örneklerinden biridir. 18.yy'ın başlarında İtalya'da, "sinfonia" da denilen İtalyan uvertürü görülür. bu uvertür hızlı-yavaş-hızlı bölümlerden oluşur. Operayı şarkıcıların ses gösterileri yaptığı bir sahne gösterisi

* Genellikle Barok müzikte toplu çalışta viyolonsel, viola da gamba, fagot, bas lavta, org ve klavsen gibi pes sesleri çıkarabilen çalgıların eşlikte eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çaldığı bas partisi.

** Metal üflemeli çalgılar için müzik (Aktüze 2003).

*** İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturduğu polifonik müziğin uygulamasında yer alan yöntem

olmaktan kurtarmak ve dramatik yapıyı güçlendirmek için bir dizi reform yapan C. W. Gluck uvertürü operanın iç yapısı ile bağlantılı ve dramatik durumu hazırlayan bir görevde kullanmıştır. Alceste(1789) operasına yazdığı önsözde; “Ben uvertürün bir form ve sunum olarak aksiyonun doğası hakkında seyirciye bilgi veren bir argüman olduğunu düşünüyorum” der (Knapp, 1983, s.95). Gluck’ün kullandığı model Mozart tarafından daha da ileriye taşınır. Figaro’nun uvertüründe eserin komedi ruhunu tümüyle hissederiz. Sihirli Flüt’ün uvertüründe Mozart, Sarastro’nun gizemli diyarını ve üç trombonun akorlarıyla Tamino’nun tapınağın kapısını vuruşunu bize anlatır. Allegro tema ise komedi havası verir. Bu operanın içindeki iki karakter olan Papageno ve Papagena’yı tanımlar. 19. yy. da ise besteciler uvertürü gereksiz ve zihni karıştırıcı bulmaya başlamışlardır (Wagner ve Weber istisnadır). Genelde günümüzün müzikal komedilerinde görülen eserin içinden bölümlerin yer aldığı bir potpuri görünümü hakim olmuştur. Donizetti’nin Don Pasquale(1843) uvertürü buna örnektir. G. Verdi ise eserlerinin çoğunda operanın ana atmosferini taşıyan, zaman zaman operanın içindeki temalarından izler taşıyan uvertürler kullanmıştır. La Traviata (1853) da 49 ölçülük adagio boyunca iki temi vurgular. İlki Violetta’nın kısa ve ölümle sonuçlanacak hastalığının kederli havasını yansıtır. Verdi bu tem ile trajedinin sonundaki ölümü önceden sezdirir. İkincisi ise Alfredo ile Violetta’nın aşk temidir. R. Wagner ise uvertürü geliştirmek için üzerinde çok çaba harcamıştır.”Uvertür üzerine”(1840) adlı denemesinde Gluck, Mozart ve Beethoven’in eserlerini tanımlamış ve vasıflandırmıştır. R. Wagner eserin geneline bir hazırlık amacı opera uvertürü anlayışının dışına çıkmıştır. Beethoven’in Leonora uvertürünün kendi opera ve dram fikrine en uygun eser olduğunda karar kılmıştır.

Operada uvertür dışında salt orkestral müziğin kullanıldığı diğer bölümler; bale, sahne arkası, marşlar, törensel parçalar ve interludlerdir. Sahne üzerinde genellikle iki türlü dans vardır: Birincisi koro üyelerinin ve diğer kastların icar ettiği danstır.İkincisi ise bale topluluğu tarafından icra edilen profesyonel danstır. Koro ve kastların yaptığı dans aksiyonun arka planındadır ve müzikle vücudun hareketleri partitürü canlandırmak için, şarkıcıların performanslarını etkilemeyecek şekilde birleştirilir. Şarkıcının profesyonel olarak dansettiği rollerin sayısı azdır. Bunların en ünlüsü Strauss’un Salome(1905) operasında Salome’nin dansıdır. Bale dansçıları genelde balo sahnelerinde, partilerde devreye girerler. Bazen başroldeki şarkıcılar da katılır, diğer aksiyonlar durur, temel aksiyon ön planda devam eder. Mozart’ın Don Giovanni operası I. Perde final sahnesinde; üç orkestra, dansçılar, başroldeki şarkıcılar ve koro sahnededir. Don Giovanni Zerlina, Masetto ve köylüleri evinde düzenlediği baloya davet etmiştir. Aralarında üç maskeli intikamcı da vardır. Donna Anna (Don Giovanni

babasını öldürmüştür), Don Ottavio (Donna Anna'nın nişanlısı) ve Dona Elvira (Don Giovanni'nin eski sevgilisi). Dans başlar. Donna Anna ve nişanlısı aristokratlara özgü menüet, Don Giovanni ve Zerlina bir kontrdans, Leporello ve Masetto Alman köylü dansı yaparlar. Mozart 25 ölçü süren bu üçlü dansı birlikte yazmıştır.

W.A.Mozart, (1787), I. Perde, Final Sahnesi.



(Knapp M. BYJ. 1983) The Magic of Opera, s.101

Libretist ve bestecinin ortak çalışması sonucu sahnelenecek olan materyal ortaya çıkar. Bu operanın yaratım aşamasının ilk basamağıdır. Bu aşamadan sonrası operanın sahnelenmesi için yapılacak çalışmalardır. Libretto ve müzik bir harita gibi izlenecek yolu gösterir. Burada söz konusu olan kağıt üzerinde somut bir yazılı eser olan operanın temsidir. Operanın sahnelenmesi aşamasında devreye başka unsurlar girer. Operanın sahneye yani bir anlamda

real dünyaya aktarımı sırasında rejisör, orkestra şefi, solistler, dans, dekor ve kostüm kreatörleri, ışık gibi unsurlar da bu birlikteliğe dahil olur. Bir sanat eseri olarak opera kendisini alımlayan bir özne için sahnede son şeklini alır.

Orkestra şefi, sahne direktörü, dekor ve kostüm kreatörü bir haritaya benzetebileceğimiz libretto ve müziği yorumlamak ve her birinin kendine ait alt unsurlarını yönlendirmek için bir araya gelen ilk yaratıcı gruptur. Bu grubun çalışmasından sonra şefin ve rejisörün yorumları doğrultusunda hem müzik hem de sahne için uygulama aşaması gelir. Şefin verdiği direktifler doğrultusunda solistler, kendilerine eşlik eden piyanistleri ile ansambl çalışmalarını yürütürler. Koro şefi aynı direktiflerle koroyu çalıştırır. Bir taraftan sahne direktörünün belirledikleri doğrultusunda dekor ve kostüm kreatörleri eskizler ve maketler hazırlarlar. Aynı alanlarda yürütülen bu çalışmalardan sonra, sahne provaları ile yavaş yavaş tüm bu unsurlar birleşir ve temsil anında opera, real ve irreal bu iki farklı dünyanın birleşimi ile bütünlük içinde kendini sahne üzerinde alımlamaya hazır seyircisi ile buluşur.

3.2 Operada Objektivasyon

Ontolojiye göre var-olanların alanı ile obje alanı hiçbir şekilde örtüşmezler. Obe alanı bir var-olanın bilinç konusu olmasını gösterir. Bu objektiondur. Objektion bir bilgi fenomenidir. Var-olan bir şey, bir öznenin nesnesidir ve o var-olan şeyde hiçbir değişiklik meydana gelmez. Bunlar bizim real olarak kavradığımız, öznenimizden tamamen bağımsız olarak var-olan bir şeydir. Buna karşılık bir sanat eseri objektivasyon, yani nesnelleşmiş tindir. Bu var olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objektionda canlı tin sadece alıcıdır, objektivasyon da ise yaratıcıdır. Bir nesneleşme değil, nesnelleştirme söz konusudur (Hartmann ve Tunalı,2002,s.54-55).

Bir sanat eseri olarak opera da bir objektivasyondur. Var oluşu sırasında bir tinsel içerik real bir yapıda vücut bulur. Bu tinsel içerik operanın real yapısına bağlanır. Bu durumda opera bir objektivasyon olarak hem tinsel varlığa hem de real varlığa katılır. Bu objektivasyonun temel kanunudur. Çünkü her objektivasyonda iki varlık alanı vardır. Birincisi; duyusal olarak kavradığımız, bir bilgi edimi olan objektiona dayanan real tabaka. İkincisi; bu real tabakanın üzerinde bulunan irreal tabaka. Ontoloji bu iki tabakanın varlığını objektivasyon için zorunlu kabul eder.

Bir operada objektivasyon kendisini meydana getiren tüm unsurlar için farklı derecelerde tekrarlanır. Objektivasyonun gerçekleştiği ilk aşama libretto ve müziktir. Besteci Prof. Nevid Kodallı 1989 I. Opera ve Bale Kongresi'nde sunduğu bildirisinde libretto için şu tanımlamayı kullanır: “ Ben librettoyu muntazam çıkarılmış balık kılçığına veya iskelete benzetirim. Müzik, insan sesi ve orkestrayla bu kılçığın ya da iskeletin üzerini, girinti ve çıkıntılarını kaplar, boşluklarını doldurur ve sonunda dramatik aksiyonu ile sağlıklı bir yaratık, opera ortaya çıkar. Opera yaratmada ilk etap librettodur. Libretto yazarının, librettoyu hazırlarken opera sanatının tüm inceliklerini bilmesi ve ileride ne olması gerektiğinin düşünülmesi gerekir. Aksi durumda kompozitörün, bütün yaratıcılık yeteneklerine rağmen sakat bir libretto üzerine yazdığı opera, daima dramatik aksiyonu bulunmayan, kısacası sakat veya tamamen ölü bir eser olacaktır.” (Kodallı, 1998, s.239)

Kodallı'nın tanımlamasından da anlaşılacağı gibi librettonun niteliği opera için çok önemlidir. Bir libretto yazarı hem bestelenecek hem de dramatik kurguyu iyi gösterecek hem de sahnede şarkıcıların işlerini kolaylaştırıcı niteliğe sahip olmalıdır. Bir operanın librettosu önce besteci, sonra orkestra şefi ve sahne direktörü, sonrasında da sahne üzerindeki sanatçılar tarafından tekrar tekrar anlamlandırılır ve yorumlanır.

Genelde bir librettoya temel olan ön veriler vardır. Dolaysız yazılmış librettolar olduğu gibi, bir tiyatro eserine ya da şiir, öykü, roman gibi edebiyat türlerindeki eserlerin konusuna bağlı kalarak yazılmış olanlar da çoktur. Bir tiyatro eseri temeli üzerine kurulmuş librettoların açıklık sergileyerek eserin özüne uygun bir biçime dönüştürülmesi zorunludur. Uyaklı ve ölçülü sözler gibi ayrıca çalışma alanı gerektiren metinlerin bütünüyle bestelenebilir hale getirilmesi ön koşuldur. İdeal olanı libretistin müzik hakkında bilgi sahibi olmasıdır. Opera tarihine baktığımızda Opera külliyatında , bir tiyatro eserini olduğu gibi eserinde kullanan bestecilerde vardır. C. Debussy “ Pelleas ve Melisande” operasında Maurice Maeterlinck'in oyununu değiştirmeden bestelemiştir.

Operada libretto, objektivasyonun zayıf olarak görüldüğü bir unsurdur. Yukarıda örneğini verdiğim Debussy operasındaki gibi örnekler olsa da opera tarihine baktığımızda libretto yazmak için libretistler genellikle ön veriler kullanırlar. Herhangi bir edebi eserden alınan librettoda, öncelikle olayın kurgusu , karakterler ve aralarındaki ilişkiler kaynak eserden alınır. Oyunun veya romanın içindeki uzun bir pasajı libretist ustalıkla birkaç kelime ile

ifade eder. Karakterler arasındaki ilişkileri tıpkı bir film senaryosu gibi gösterir. W. Shakespeare'in Othello'sunu kaynak alan Verdi'nin aynı adlı operasındaki ana karakterlerin sözleri ile oyundaki tiradları karşılaştırıldığında bu fark daha iyi anlaşılır. Libretist Boito (aynı zamanda müzisyendir) Shakespear'in metnini bestelenebilir hale getirmek için olayı ve karakterleri en iyi ve öz olarak anlatan sözcüklerini seçer. Libretistin buradaki en büyük başarısı veya başarısızlığı seçtiği sözcüklerdedir. Bu noktada dikkat çekmesi gereken olgudur: Libretistin yaptığı zaten var olanın üzerinde değişim yapmaktır. Bu var olmayan bir şeyi ortaya koymak yani yeni bir şey söylemek değildir. Bir opera libretistini bir zanaatkar gibi düşünmek, objektivasyonun zayıf etkisini anlamamızı kolaylaştırır. Burada ilgi libretist değildir. Bir librettonun neden var olduğudur. Libretto okunmak için var olmaz, yazılma amacı bestelenmektir. Bestelenebilir olması da librettonun teknik yapısı, yani sözlerin seçimi, prozodi kurallarına uyumu ve sahne üzerinde sergilenecek olan eserin olaylar kurgusunu vermesi ile ilgilidir. Operada müziğin kendine özgü olanaklarına kavuşabilmesi için librettonun üstlendiği rol, bir şiirdeki aşamalardan daha farklıdır. Dilde bırakılan istemli boşluklar müzikle doldurulur.

Müzik operada objektivasyonun tam anlamıyla gerçekleştiği katmandır. Besteci librettodaki karakterleri ve olayın atmosferini yaratmak, durumların altını çizmek ve dramatik olanı vurgulamak için müziği kullanır. Bu sürecin kesin kurallarla nasıl olacağının ve önceliklerin belirlenmesi belirlenmesi, söz konusu değildir. Örneğin G.Verdi Temiscole Solera'nın metninde ilk olarak "Ve, pensiero, sull'ali dorate" dizesini bestelemiştir. Ontoloji bu yaratma süreci ile değil eserin kendisi ile ilgilenir. Bu ontolojik tavidir.

Operada iki dramatist vardır diyebiliriz. Biri libretist, diğeri bestecidir. Besteci librettoyu daha önce var olmayan bir dünyaya taşır. Böylece real olan bir varlık irreal olan bir varlığa aktarılmış olur. Ve objektivasyon gerçekleşir. Besteleme aşamasında ve hatta daha önce besteci, libretto daha önce yazılmamışsa libretistle birlikte çalışır. Opera tarihinde bu ikili çalışmaların örnekleri çoktur. Busunello-Monteverdi, Da Ponte-Mozart, Calzabigi-Gluck, Quinault-Lully, Boito-Verdi, Hofmannsthal-Strauss en ünlüleridir. Opera tarihinde kendi operaları için librettolar yazan besteciler de vardır. Wagner, Donizetti, Berlioz ve Schönberg kendi sahne eserlerinin sözlerini yazmışlardır. Wagner kendisini ozan- müzisyen olarak tanımlar.

Bir operanın sahne üzerine taşınması ki bir opera sahnelenmek için yazılır operada objektivasyonun farklı bir aşamasıdır. Operada üst katmanlara doğru çıktıkça eldeki veriler çoğalır. Sahne direktörü libretto ve müziğin içindeki gestusu* kullanarak operayı sahneye taşır. Libretto olarak bir iskeletken bestelenerek bedene kavuşan bir canlıya benzetebileceğimiz opera sahnede hayatın içine girer, insanlarla iletişim kurar ve gerçekten yaşar hale gelir. Sahnelenme aşaması sadece sahne direktörüne ait bir çalışma değildir. Bu objektivasyonda tümüyle bir ekip çalışması söz konusudur. Orkestra şefi, sahne direktörü, dekor ve kostüm kreatörü, şarkıcılar, ışık tasarımcısı operayı irreal dünyadan tekrar duyularımızla kavrayabildiğimiz real dünyaya taşırlar.

Operayı oluşturan unsurların real alandaki görünüşleri ile opera daha önce var olmamış, yaratıcısının tinini ve dolayısıyla yaratıcısının içinde bulunduğu ortak tini barındıran bir estetik objeye dönüşür. Her objektivasyonda olduğu gibi opera da, birbirine karşıt gibi görünen ama aslında birbiri üzerinde yapılanan iki varlık alanından oluşur. Real ve irreal varlık alanları. Operanın ontolojik varlık tabakalarının incelenmesinde bu varlık alanlarını operayı oluşturan temel unsurlar olarak belirlediğim müzik, libretto ve sahneleme üzerinde gerçekleştirdim.

* Bu sözcük özellikle Almanca aslı gibi bırakıldı. Gestusun çevrilebileceği tek bir karşılığı yoktur. Aynı anda jest ve olayın özeti , tavır ve göstermedir. İki insan arasındaki ilişkinin tekil olarak ele alınmış,temel özelliklerine indirgenmiş, fiziksel ve sözel olarak ifade edilmiş olan yönüdür...(Metnin türkçe çevirisinde de dipnottur. Buraya tam olarak almayı uygun gördüm.Folklorla Doğru,Dans Müzik,Kültür, 1990,s.183)

3.3 Operayı Meydana Getiren Temel Unsurların Real Tabaka İle Bağlantıları

Her sanat eseri real bir varlık alanına sahiptir. Örneğin bir portre sahip olduğu anlamdan başka bir de real varlık alanına sahiptir. Böyle bir real varlık maddi bir şeydir. İrreal tabaka ise real olan bir formda ya da şeyde görünüşe ulaşır. Böylece ontolojik olarak varlık bir bütün oluşturur (Tunalı).

Operanın üç objektivasyon aşamasında üç real varlık alanı bulunur. Çünkü operada her aşama kendine özgü maddi varlık alanına sahiptir. Yaratıcı tinsel varlık her aşamada yeni bir objektivasyonla tinsel içeriğin görünümü olan bir real varlık alanı meydana getirir.

3.3.1. Sahneleme

Hem bir operanın hem de onun libretto ve müziğinin real yapıya gerçek anlamda ulaştığı yer sahne üzeridir. Sahneleme aşamasında rejisörün elinde libretto ve müzik ön veridir. Olayın kurgusu ve buna bağlı dramatik aksiyonlar, karakterler, sözlerin ve müziğin altında yatan alt anlamlar sahne üzerine taşınır. Bu aşamada sadece rejisörün anlamlandırma çalışması değildir. Öncelikle dramaturg oyunun ana izleklerini çıkartır, gönderme alanlarını,iletisini, bu günün izleyicisine ne söylediğini ya da söyleyebileceğini belirtir. Dramaturgla çalışmayı ilke edinmiş yönetmenler olduğu gibi oyunun dramaturjisini kendi yapan yönetmenlere de rastlanır. Orkestra şefi ise müziğin alt anlamlarını ve gönderme noktalarını belirler. Yapılan bu çalışmaların işlerlik kazanabilmesi için tüm bu çalışmaların masa başı çalışması yapılır. Operayı seyirciye götürecek olan asal kişiler; yönetmen, dramaturg, bazen şarkıcılar, dekor ve kostüm tasarımcısı ve orkestra şefi eseri tartışmak için bir araya gelirler. Daha farklı çalışan yönetmenler de vardır. Günümüz yönetmenlerinden Robert Wilson sahneleyeceği eserin her perdesine ait sahnelerin görsel tasarımlarını ve sahnede belirgin olarak ortaya çıkarmak istediği duygu, karakter ve aksiyonların sembollerini, anahtar kelimelerini kağıt üzerine taslaklar halinde aktarır.

Bir operanın real dünyaya aktarımı olan sahneleme, belli bir zaman aralığı içinde oluşu, yönünden de real yapıdır. İçinde operanın müziğine ait ontolojik zamanı taşır. Belli bir zaman bölümünde meydana gelen şey zamansal bir varlık olur; bu anlamda, zamansal bir şey realdir. Sahne üzerinde gerçekleştirilen performans zamansal bir var-oluş olarak değiştirilebilen bir şeydir. Bir parçayı alma, onun yerine başkasını koyma real bir yapının varlığı ile söz

konusudur. Bir operanın sahne üzerindeki görünümü rejisör, dramaturg ve orkestra şefinin yorumları ile değişiklik gösterebilir. Eserde olayın geçtiği zaman aralığı, konunun ağırlık noktası veya konuyu ifade etme sembolleri değişebilir. Yönetmen ve orkestra şefinin eseri yorumlayışı aynı eseri çok farklı real yapılarla görebilmemizi sağlar.

3.3.2. Libretto

Bir operada dramatik öğeleri oluşturan iki temel kişi vardır. Biri besteci, diğeri libretisttir. Operanın müziksel kurgusu librettosundaki dramatik kurguya bağlıdır. Eserin ayyaların ve korolu bölümlerinin sıralanışı tümüyle bu yapı ile belirlenir. Bir libretto ses tabakası olarak hem yapısal hem de alımlama alanlarında zaman içinde değişim gösterebilir. Opera yaratılarında sık sık yapılan kesintiler (Strich) bazı yerlerde söz değişikliğini ya da söz eklemelerini zorunlu kılmaktadır. Örneğin “Windsor’un Şen Kadınları” operasındaki balad kaldırıldığında (dünyadaki bir çok operada bu uygulama görölmektedir) daha sonra gelen Avcı Herne sahnesi anlamını yitirdiğinden balad yerine, baladın konusunu içeren bir metnin eklenmesi zorunludur. Opera tarihi boyunca, orkestra şefinin veya sahne direktörünün isteği ile bu tarz ekleme ve çıkarımlar her zaman yapılır. Bu eserin bütünlüğünü bozmaz aksine bu kendi içinde bir objektivasyondur. Çünkü metin ve müzik yeniden yorumlanır ve tam olarak real bir yapıya sahne üzerinde kavuşur. Bir diğey yandan librettonun konularını seçimi de tarihsel olarak farklılık gösterir. İlk opera örneklerinin ve barok operanın çoğunda konular mitolojik öykülerden seçilmiştir. Daha sonraki yıllarda gerçek kişiler konulara girmeye başlamıştır.

Librettoda bir anlam ve ifade kategorisinden çok müziğin ifade gücünü kolaylaştıran bir real temel oluşturma kategorisi görölür. W. Sheakspeare, Victor Hugo gibi ünlü yazarların eserleri zaman zaman librettoya kaynaklık etmişlerdir. Bu tür yapılanmalarda metin genellikle müziksel yapı için değiştirilmiştir. Librettonun buradaki görevi dramda uzun bir pasajı az sayıda kelimeyle ifade ederek bestelenebilir hale sokmaktır. Operada genellikle izleyicilerin konuya önceden aşına olması istenir. Çünkü irreal bir yapı gösteren müziğin anlamı sıradan bir seyirci için daha anlaşılır hale gelir. Libretto kelimesi de İtalyanca küçük kitap anlamını taşır.

3.3.3. Müzik

Operada müzik real yapı özelliklerini en az gösteren unsurdur. Çünkü müziğin kendisi real varlık özelliklerini göstermez ama müzikal kompozisyon da ilk olarak bir maddi yapıya dayanır. Müzikal eserde maddi yapı tonlar, yani ses tabakasıdır. Her kompozisyon zorunlu olarak bu tabakaya dayanır. Ses mimarideki taşın yapısına karşılıktır. Ama her kompozisyon bunun dışında bir irreal varlık alanına sahiptir. Çünkü her müzik eserinde bir duygu ve anlam varlığı objektivleşir.

Bir operanın müziksel yapısı içinde belli karakterleri ifade etmek için bestecinin kullandığı belli tonlar ve müziksel yapılar vardır. Örneğin W.A. Mozart operalarında hizmetçiler için yazdığı parçalarda genellikle sol majör ton kullanır. Bütün bunlara karşın müzik operada irreal yapısı olan bir birimdir.

3.4. Operayı Oluşturan Unsurların İrreal Tabaka İle Bağlantıları

Bir sanat eserinde irreal tabaka anlam ve ifadeyi gösterir. İrreal varlık somut mekanda yer kaplayan bir varlık değildir. Daima real bir varlıkta objektivleşir ve daima böyle bir varlık tarafından taşınır. İrreal tabakanın özellikleri açısından baktığımızda operayı oluşturan tüm unsurlarda ,dereceleri değişse de kendini gösterdiğini görürüz. Her unsurun içindeki objektivasyon, onu oluşturan tinsel varlığın, izlerini ve dolayısıyla tinsel varlığın içinde yaşadığı ortak tin alanının izlerini taşır.

3.4.1. Sahneleme

Yapısı itibarı ile sahneleme operanın görünüşe ulaştığı birim olsa da kendi içinde sahne performansını gösteren rejisörün eseri yeniden yorumlamasıyla bambaşka bir şekle dönüşür. Örneğin rejisör Robert Wilson Philip Glass'ın Einstein On The Beach adlı operasını sahnelerken, sahne üzerindeki tüm sembolleri Einstein'ın resimlerini incelerken bulduğu, bilim adamının elini tutuş şekli üzerine kurmuştur. Ayrıca bir rejisör operanın geçtiği zamanı değiştirip, geçmiş yüzyılda yaşanmış hikayeyi günümüz şartlarına uyarlayabilir. Operanın kurgusunu sahne üzerine taşıırken rejisör semboller yaratır ve bu bir objektivasyondur. Doğal olarak her sahneleme ediminin bu kategoriye girmesi beklenemez. Sanat eserlerinin varlık kategorileri sabit değillerdir. Esere, döneme ve bireysel stillere göre farklılık gösterirler.

3.4.2. Libretto

Operada irreal tabakanın özelliklerini en az içinde taşıyan birimdir. Amacı müziğe ve sahne üzerindeki anlam ve ifadeye form vermeye yardımcı olmak ve aynı zamanda önceden izleyicileri bilgilendirerek müzik ve sahne ediminin onların algısında anlam kazanmasını kolaylaştırmaktır. Dönemsel olarak farklılıklar gösterse de tarihsel süreç içinde bu çok farklı yapılanma göstermez.

3.4.3. Müzik

Operanın irreal tabakanın özelliklerini tümüyle içinde barındıran en önemli unsurdur. Gregoryen ve koral ezgilerine sırt çeviren yenilikçi kompozitörlere, 17. yüzyılda, kilise tutuculuğunun dışında yeni ev güçlü patronlar sağlayan opera, bugün batı müziği diye bilinen geleneğin her yönünün kaynağı olmuştur. Orkestra kavramı opera ile başlamıştır. “Concertato” kavramı opera ortamında belirmiştir. Yani bu gün müzikte sadece irreal tabaka özelliği gösteren bir çok yapıya opera öncü olmuştur. Opera müziğin iletişim yeteneklerinin, sözün çok ötesindeki bir düzeyde dramın aktarılması yoluyla değerlendirilişidir.

Operanın temel niteliklerinden biri “affetto” kavramıdır. Affetto müziğin anlatılmazları diyebileceğimiz sözün taşıyabileceğinin kat kat ötesinde bilgiyi küçük bir müzik ögesine yükleyerek iletebilen tekniklerden biridir. Marco Scacchi’nin 1643’te yazdığı gibi, “modernlerin kompozisyonlarını dinlerken insan yalnız şarkının müziğini ve sözlerini dinlemekle yetinmemeli, asıl, “anlatımın manierismo’su”nu dinlemelidir; manierismo ruhun çeşitli affetolarına göre durmadan değişmektedir...”(CribrumMusicum, Palisca,) Operada farklı dönemlerde ve bu dönemlerin ortak tinini taşıyan bireysel yaratıcı tinde değişik anlatım tarzları kullanılsa da amaç hep aynı kalmıştır.

4. ONTOLOJİK VARLIK TARZI BAKIMINDAN OPERANIN UNSURLARI

Nicolai Hartmann varlık tarzı bakımından ontolojik olarak sanat eserinde iki ayrı tabaka belirlemiştir. Biri ön-yapı, diğeri arka-yapıdır. Ön-yapı arka-yapının görünür kılındığı bir katmandır. Operada bu olgu libretto ve müziğin kağıt üzerinde birlikte oluşturduğu yapıyı sahne üzerinde görünür kılarak oluşturulur. Bu durumda sahne ön-yapı dediğimiz görünür ve bir anlamda real yapıyı oluştururken librettonun üzerine kurulan müzik arka yapıyı oluşturur.

4.1. Operada Ön-Yapı

Operada ön-yapı; türler, dönemsel ve bireysel tercihler, toplumsal değişimlerle farklılaşan bir yapıya sahiptir. Bu değişim aynı şekilde operanın arka yapısında da görülür. Ön- yapı tümüyle zaman kategorisi ve kendisini alımlayan bir öznenin varlığı ile birlikte düşünülür.

4.1.2. Sahneleme

Sahne üzerinde gerçekleştirilen performans real olarak ortaya konulmuş bir gösteridir. Arka-yapı ile birleşen ön-yapı somut bir bütünlüğü oluşturur. Sahneleme, bir operanın librettosu ve müziğinin tekrar analiz edilip ön-yapıyı oluşturan koşulları meydana getirişidir. Burada irreal ve real tabakaların arasındaki bağlantının tersi işler. Ön-yapı temelini arka-yapı üzerine kurar. Operada ön-yapının içine reji ile beraber dekor, kostüm, ışık ve şarkıcı-aktörler de girer. Dekor ve kostüm yapılanmasını librettonun geçtiği olay üzerine kurabileceği gibi, rejisör ve dekor-kostüm yapımcısının birlikte belirleyeceği sembolik ifadeler üzerine de kurabilir.

Buradaki real özellik bir realiteye katılma olarak gerçekleşir. Çünkü bu bizim bildiğimiz anlamda bir objenin realitesi değil, bir estetik objenin gerçeğe katılma yani kurgusal realitesidir.

4.2. Operada Arka-Yapı

Operada arka-yapıyı müzik ve libretto oluşturur. Arka-yapı bilinçli bir alımlayıcı öznenin karşısına ön-yapı ile çıkar. Bu zorunludur. Onun ön-yapı tarafından taşınması ile karakteristik bir olay meydana gelir. Çünkü ön-yapının varlığı olmadan operanın arka-yapısını anlamak

müzişyen olmayan bir kulak dışındakiler için oldukça güçtür. Bu iki alanın karşılıklı ilgisi bir estetik obje olarak operanın bütünlüğünü oluşturur. Yani bir kayıttan operayı dinlemek sadece müziksel bir edimdir. Opera gerçek anlamına ve görünüşüne sahne üzerinde kavuşur.

4.1.4. Libretto

Libretto bir arka-yapı elemanı olarak sadece müziğe verdiği kurgusal yapı ile önemlidir. İyi bir libretto müziğe kolay aktarılabilen bir yapıya sahiptir. Görevi kurgusu ve prozodi yapısıyla bir dayanak olmaktır. Operanın ilk zamanlarındaki tüm örneklerde söz müziğin efendisidir. W.A. Mozart'a gelindiğinde; kendisi şu ifadeyi kullanır; "Söz müziğin uysal kızı olmalıdır." Uzun yıllar devam eden bu anlayış 20. yüzyılda yerini yine melodinin arka planda olmadığı ama bestecinin de bir ozan-müzişyen olarak metni oluşturduğu ve metni yadsımayan bir anlayışa dönüşür. Libretto sahne üzerindeki yapılanma için oldukça önemlidir. Çünkü sahne üzerindeki kurgunun temel özelliklerini verir.

4.1.5. Müzik

Müzikal bir kompozisyonun ontik tabakalardan meydana geldiğini biliyoruz. Operanın müzik ögesi arka-yapı için son derece önemlidir. Ama bu önem karşılıklıdır. Çünkü dramatik kurgusu ve müziği ile ön-yapı olarak aldığımız sahne üzerinde gerçekleştirilen opera bu yolla varlıksal bütünlüğe kavuşur. Müzik operada dramın taşıyıcı unsuru olarak yer alırken kendi içinde de ayrımlar gösterir.

5. OPERADA VARLIK TABAKALARI

Operanın temel unsurları olan libretto ve müziğin varlık tabakalarının analizinde, yapısal benzerlikler dolayısı ile N. Hartmann ve R. Ingarden'in edebiyat eserinde kullandığı analiz yöntemini kullandım. Bir operanın librettosu ve müziği bir çok tabakadan meydana gelmiş bir bütündür. Her tabaka birbirinden farklıdır ve bütünlüğü gösteren ontolojik yapıdan pay alırlar. “Tek tek tabakalar, 1) Her tabaka için karakteristik olan materyal (bu materyalden her tabakanın asıl özelliği ortaya çıkar); 2) Onlar, her tabakanın hem öbür tabakalar hem de eserin bütün yapısında oynadığı rol bakımından birbirlerinden ayrılırlar”(Ingarden).

Bir operanın librettosu ve müziğini oluşturan tabakalar da ayrı karakteristik materyallere sahiptirler. Operanın sahne üzerinde görsel dünyaya taşınması bu yapının birliğinde ve tabakaların özelliklerinde temellenir. Operanın yapısı içindeki ideal ve real varlık özellikleri hem tabakaları birbirinden ayırır hem de farklılaştırır. “Bir sanat eserinin, ona temel ödevi gören bir real objede gerçekleşme derecesi, çeşitli sanatlarda farklı şekillerde olabilir”. Operanın yapısı itibarı ile farklı sanat dallarını içinde barındırıyor olması ontolojik analizini güçleştirdi. Bu farklı dalları, aynı yapıları temel almaları dolayısı ile müzik, libretto ve sahneleme unsurları ile birleştirdim. Çünkü diğer bütün alt dallar kendilerini bu unsurlar üzerine kurarlar.

Ingarden genel olarak edebiyat eseri için dört tabaka belirler. Bunlar: “1) Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ses yapıları; 2) Anlam birlikleri; 3) Farklı şematik görüşler tabakası; 4) Tasvir edilen şeylerin (nesne, olaylar, insanlar) alını yazısı tabakası”. Bu dört tabaka hem ideal hem de real tabakayı içine alır.

Bir operanın librettosu ilk olarak kelime sesleri ve bunlara dayanan daha kompleks ses yapılarından oluşur. Librettoyu oluşturan kelimeler, bestecinin isteği veya daha ileri aşamada, opera farklı bir dile çevriliyor ise; orkestra şefi ve çevirmenin isteği doğrultusunda belli kurallara uygun olarak seçilirler. Amaç olayın kurgusunu ve müziğin dramatik akışını yönlendirecek bir yapı oluşturmaktır. Kelimenin yapısı içinde hem ses hem de anlam vardır. Ses yapısı, librettoyu bestelerken dile ait vurguların müzikteki kuvvetli ve zayıf zamana gelişlerinin ayarlanması ve resitatif, aya veya ansamblların buna göre oluşturulmaları söz konusudur. Sadettin Arel prozodi dersleri adlı kitabında kelimeleri vurgu açısından yalın hal,

ünlem hali, çekimli hal, tamlama hali ve edatlı hali olarak ayırır. Bunlar her dilin kendi özelliklerine göre değişebilir.

Libretto da resitatif, aya ve düetler için yazılan kelimelerin ses yapıları bu unsurların türlerine göre değişir. Kelimelerin buradaki ilk varlığı fizikseldir. Kelimeler cümleler ve cümle bağılıkları oluşturarak onunla bağlantılı anlam birliğini oluştururlar. Tek başına bir kelime soyut bir şey iken, bir cümlede somutlaşır.

Bir resitatif veya ayanın sözlerinin anlamı ve alt metinleri vardır. Bir edebiyat eserinden farklı olarak operada bu alt metin görevini eserin müzik yapısı üstlenir. Librettodaki ses ve anlam birliği tabakası müzikle iç içe girmiştir. Müziksel malzemeyi de tanımlarken edebi terimlere başvuruyoruz. Müzikal cümlelerden, notanın vurgusundan, ifadeden, kurgudan ve yapıdan söz ediyoruz. İki unsurun bu kadar birbiri içine girişi, birbirleri için olmazsa olmaz ilişkisinden kaynaklanıyor. Çünkü müzik için bahsettiğimiz şeylerden bir tarafta librettoda şiirin temposu, ritmi ve dilin ezgisi olarak bahsederiz. Libretto ve müzik arasındaki ses ve anlam birliğinin birbirine temel oluşturması olgusu, operanın ilk örneklerinden günümüze kadar gelir.

1600- 1800 yılları arasında bu ilişkiye baktığımızda retorik* kavramı ile karşılaşırız. Retorik müzik eğitiminin en önemli unsurlarından biri olarak kabul ediliyordu. Temelleri, Eski Yunan'da M.Ö. 5. ve 4.yy.larda atılmıştır. Rönesans ile birlikte ilginin klasiklere dönmesi ile müziğin esas görevinin sözlerin içeriğini ikna edici bir şekilde aktarılması olduğuna inanan yeni bir akıma yol açmış. Müzisyenler, müziği her şeyden önce bir diyalog olarak, “iddia, ikna, reddetme ve tartışma”ya dayanan bir dil olarak görmeye başlamışlardır. Nesnelleşmiş tin olarak bir sanat eseri olan operanın bu döneme ait ilk örneklerinde kelimelerin ses ve anlam tabakası ön plandadır. “Ama her ne olursa olsun bir operanın, özelde müziğin varlık gerekçesi ise “dil yetisini” hem “dil” hem de “söz” de tıkandığı noktada başlamaktadır. Bir sanat türü olarak operanın varlığı, tarihin belli bir döneminde burjuvazi tarafından bulunup, bu gün de o sınıfın değer ölçüleri ile besleniyor olmasından değil, ancak kendisi ile aktarılabilen duyarlılığın özgül bir aracı olup, insanlar arası iletişime farklı bir boyut sağlamasından kaynaklanır”(Ergüven,s.80).

* 1)Söz söyleme sanatı(Püsküllüoğlu, 2004)

Bu iletişimi sağlayan müzikal retoriğin kalbinde yatan, ses ve anlam kuramı ise, “affektenlehre”, “etkiler öğretisi”dir. Besteci bir parçayı yazmadan, öncelikle hangi duyguları uyandırmak, dinleyici üzerinde hangi etkiyi bırakmak istediğine bakıyor; eğer vokal bir yapıtsa, elindeki metinde bu açıdan önemli olan kelimeleri saptıyor: bu kelimeler, müziğin genel tasarımının saptanmasında anahtar rol oynuyorlar. Bir parça için saptanmış “affekt” ya da “affetto”, o parçanın enstrüman dağılımını, temposunu, tonalitesini de belirtiyor.(Ekici, 2004,s.120)

Operanın kendinden önceki müzikli öykü gösterilerinden ayırdedici özelliği müziğin iletişim yeteneklerinin, sözün çok ötesindeki bir düzeyde dramın aktarılması yolunda değerlendirilişi idi. 1598'deki ilk stile rappresentativo yapıtı Euridice'nin kompozitörü Jacopo Peri'nin bu alandaki uğraşını Claude Palisca şöyle değerlendiriyor:

Peri'nin bulduğu çözüm ses ile eşliği hem tartı hem de uyum açısından bağımsız biçimde ele almaktı. Eşliğe, sese destek vererek onun anlatımına tutarlılık kazandırmaktan başka bir işlev yüklememeği düşünüyordu. Zaten bu yöntemin en iyi dile getirilişini de yine Peri'nin kaleminden çıkmış metinlerde bulmaktayız: Eski Yunanlıların trajedi oyunculuğunda ezgi ile konuşma arası bir çeşit şarkı söyleme türü kullandıklarına inandığını söylüyor; kendisinin de, şarkı seslerinin tutulu, ölçülü, belirli aralıklar üzerine oturmuş dereceleri ve konuşmanın kayıp giden, bir araya sıkıştırılmış, birbirine ulanmış yükselip alçalmaları arasında bir orta yol gereksinmesi duyduğunu açıklıyor.

“Peri'nin Euridice'sinde Orpheus'un eşine ağıtı bu orta yolun bir örneğidir. Pian-go, so-spi-ro, Eu-ri-di-ce, pos-so, fe-lice, gibi sözcüklerin konuşmada vurgulanan ve uzatılan hecelerine koşut olarak, monodide bunlara uzayan sesler ve eşlikte de konsonans akorları verilmiştir. Geri kalan heceler, konuşmada olduğu gibi, bir araya sıkıştırılmaktadır. Konuşmada hecelelerin kayıp giden, ya da birbirine ulanan iniş çıkışları ise zaman zaman disonanslara bindirilmiş. Bu disonanslar her ne denli, çoğunlukla, iki vuruş arasındaki zamanlara rastlıyorsa da, ölçü başlarına ya da güçlü vuruşlara geldikleri de yok değil. (Palisca, 1968,s.68)

Opera tarihinin ilk yaratılarına sahne olan Floransa operasında konuşma ve şarkı arası, anlatımlı, özgür akışlı bir resitatife yer verilir. Platon'un “Müzik ilk elde söz ve ritimdir, ses ondan sonra gelir” düşüncesinden yola çıkan bu operada müziğin sözü desteklemesine önem verilir. 1626'dan sonra sözün egemenliğine karşı çıkılmaya başlanır. Özgür akışlı ezgisel

resitatif bir konuşma biçimine dönüşürken, resitatifin ezgisel niteliği aryada yer almaya başlar. Müzik dışında hiçbir öğeye önem vermeyen Napoli Okulunda bütün ilgi ses güzelliğine kayar. Daha sonraları Gluck giderek yozlaşan bu tarza müdahale ederek yaratının ağırlık noktasını metne kaydırır. Mozart' a geldiğimizde müzik yine ön plandadır ama artık dramatik aksiyon müziğin içindedir. Atık operada iki dramatist vardır. Libretist ve besteci.

Bu dönemde artık operanın varlık tabakaları içinde irreal bir zaman ve mekan, yine irreal figürlerin baskınlığı, eylemler, düşünceler görürüz. Librettoyu oluşturan kelimeler, müziği oluşturan notalar real yapıdır. Sözün verdiği olayın iskeletini dolduran ve bedene dönüştüren müzik, insani şeylerin bütünü, alınyazısı ve tutkular, hatta eylemde bulunan karakterler, tüm bunlar arka yapıyı oluştururlar. Tüm bu ikili yapının içinde bir ilgi vardır. Bu görünüş ilgisidir. Arka yapı ön yapıda görünüşe ulaşır. Tam bu noktada operanın gerçek anlamına kavuştuğu sahne unsuru devreye girer. Kelimelerin anlam tabakasını bir anlamda görünüşe ulaştıran müzikten sonra, hem librettonun hem müziğin anlam ve alınyazısı tabakasını içine alan sahneleme olgusu kendi sembolleri ile ortaya çıkar. Sahnelemede real olan , yani librettoda kelime sesleri tabakasının karşıladığı yapıyı sahne üzerindeki dekor-kostüm, ışık ve sahne tasarımı verir. Operanın real yapısına gerçek anlamda ulaştığı sahne üzerindeki tüm bu unsurların kendilerine ait anlam ve alınyazısı tabakası vardır.

İlk örneklerinde tümüyle bir saray eğlencesi durumunda, sahne üzerinde sadece seyircinin ilgisini çekmeye yönelik ve aristokrasini gösteriş yapma isteğini tatman eden opera gösterimleri, zaman içinde yerini, dramatik aksiyon ve müziğin kesintisiz aktığı bir semboller dizgesine dönüşmüştür. Hangi açıdan bakarsak bakalım, bir operayı sahne üzerine taşımak, gerçeğin şu veya bu biçimde dönüştürülmesi olarak, üst düzeyde bir soyutlamadır.

Rejisör Yekta Kara 1998 yılında düzenlenen I. Opera ve Bale Kongresi'ndeki "Müzik Tiyatrosu ve Reji" başlıklı bildirisinde şöyle diyor:

"20. yüzyıla gelinceye değin öz ve biçimini çeşitli etkilere, zorlamalara karşın koruyan opera sanatı bundan doksın yıl önce " yazın operası" diye adlandırılan yeni bir türün oluşumuyla yön değiştirmek, yeni bir kimlik kazanmak zorunda kaldı. Neydi bu "yazın operası"? Yaşadıkları çağın gereksinimlerine uygun yapıtlar üretebilmek kaygısını taşıyan tüm besteciler, geleneksel opera anlayışına sırt çevirip alışlagelmiş opera kalıplarını kırma eylemine giriştiler. Amaçları, yaşam ve ölüm, ya da sevi ve nefret gibi karşıtlıkları en kaba

biçimde sergileyen operanın yozlaşmış duygu evreninden uzaklaşmak, yapıtlarını her türlü koşullandırıcı, bağlayıcı öğeden arıtmaktı.

İşte bu nedenle genç besteciler, sıradan bir konudan yola çıkıp salt muzır yanı ağır basan operalar bestelemek yerine, sağlam bir kurgusu olan, yazınsal değer taşıyan tiyatro oyunlarına yöneldiler. Çünkü güçlü bir metnin yaratıcılık uğraşlarında kendilerine büyük destek sağlayacağına, çağdaş operanın gerçek anlamda bu yazın-müzik işbirliğiyle yeni bir soluk kazanacağına inanıyorlardı.

Claude Debussy'nin Maeterlinck'in Pelleas ve Melisande'ını bestelemesi. Richard Strauss'un Oscar Wilde'ın Salome'sine yönelmesi, Alban Berg'in Büchner'in Wozzeck'i ile çağdaş operanın en seçkin yapıtını gerçekleştirmesi, bu dürtünün, bu akımın verimli sonuçlarıdır. Müfettiş (Gogol/Egk), Kumarbarbaz (Dostoyevski/Prokofyev), Ölümler Evinde (Dostoyevski/Janacek), Venedik'te Ölüm (Mann/Britten), Yaşlı Hanımın Ziyareti (Dürrenmatt/von Einem), Oedipus Rex, (Cocteau/Stravinski), Lulu (Wedekind Berg) gibi operaların tümü yazın-müzik kaynaşmasının ürünleridir. Ne ki, yazın operasının yüzyılımız başında bu denli önem kazanabilmesi için bir rejisörün de devreye girmesi gerekti. Böylece ilk kez doksan yıl önce opera alanında rejisör kavramı doğmuş oldu.

Bu yeni dönemle operada yönetmen ihtiyacının duyulması ve ardından rejinin kurumlaşmış bir olgu niteliği kazanması opera yeni boyutlar getirmiştir. Opera sahnesi güzel sesli birtakım insanların gırtlak hünerleri gösterdikleri alan olmaktan çıkmış, yazın-müzik işbirliğinin en güzel ürünlerinin sergilendiği, gerçek tiyatro olayının yaşandığı bir ortama dönüşmüş, büyük bir canlılık kazanmıştır. Çağdaş müzik tiyatrosu varlığını ve gelişimini rejiye borçludur. Evrensel içeriklerini ve bizi, müzik sanatının en can alıcı sorunlarıyla karşı karşıya getiren biçimleriyle opera yapıtları çağımızda yönetmenlerin çabasıyla yepyeni bir anlam kazanmıştır. Salt metin yazarının ve bestecinin yaratılarını aktarmakla yetinmeyip ona kendi yaratım gücünü de katan opera yönetmeni, çok kısa bir geçmişe sahip olmasına karşın günümüzde müzik tiyatrosunu yönlendiren ve geliştiren temel etkindir”(Kara, 1998, syf.444)

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde 2002-2003 sezonunda sergilenen S. Kalender'in Deli Dumrul operasının rejisörü Mehmet Ergüven ise; ilk defa sahne üzerine taşınan eser için şunları söylemekte;

“Her Sahne yönetmeni doğrudan ya da dolaylı, ama sonuçta hep aynı şeyi söyler bize, Böyle görüyorum. Ancak bir adım ileri gidince bunun nedenli iddialı bir beklenti ile iç içe olduğunu fark etmekte zorlanmayız. Apaçık: Yönetmenin benimsediği görme modeli, sahne yahut ekranda hayata geçtiği andan itibaren izleyicinin görme özgürlüğüne el koyan bir baskı aracına dönüşmüştür; üstelik sahnelemenin kaçınılmaz iç mantığı açısından meşruiyeti tescilli bir dayatma söz konusudur burada. Buna göre yönetmenin “böyle görüyorum”u, son tahlilde “böyle göreceksin” ile eşanlamlıdır. Ne ürkünç bir sorumluluk!

Bu açmaz ile boğuşmak Deli Dumrul örneğinde büsbütün yaşamsal bir sınava dönüştü; ilk kez izleyici ile buluşacak bir yapıtın sorumluluğunu üstlenirken buna besteciyi de ortak ediyor olmanın baskısı ölümcül perendeden farksızdı çünkü. Bir başka deyişle burada söz konusu olan şey, sadece sahneliyor olmanın ötesinde, doğum anına eşlik etmenin farklı yükümlülüğüydü. Her zaman olduğu gibi Deli Dumrul’u sahnelerken de aynı yolu izleyip, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi alabildiğince gevşek tutarak, içeriğin üzerinde uçuşan biçimi izleyicinin kendi hayal gücü ile dolduracağı boş bir alan olarak tasarladım hep. Müzik ve metnin dil olarak ifade ettiği şeye görsel karşılık ararken tek dayanağım “bir varmış, bir yokmuş” oldu. Masal anlatmaktan korkan kişi gerçeğe müdahale hakkını rafa kaldırmıştır”.(T.C. Kültür Bakanlığı İDOB 2002/2003 Deli Dmrul operası program kitapçığı,syf.22) (Deli Dumrul operasına ait sahne çağrışım materyalleri, giysi ve sahne tasarımlarına ait resimler; Resim 1. 2. 3. 4. 5.)

6. “ESTETİK DEĞER” KAVRAMININ OPERAYI OLUŞTURAN UNSURLAR AÇISIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bir operanın varoluşundaki basamakları alımlayıcı özne açısından değerlendirecek; Libretto bir izleyici için ne bir şiir ne de tek başına okunabilir olan uzun soluklu bir romandır. Libretto olarak meydana getirilen metin izleyici için opera temsilini izlemeden önce , konu hakkında bilgilendiren küçük bir kitapçıktır. “Estetik değer “olgusu açısından ele aldığımızda “estetik değeri”in söz konusu alımlayan bir öznenin varlığı ile söz konusu olması librettou bu konumda zayıf duruma düşürür.

Bir librettonun seyirci için “estetik değeri” müzik, sahne, sahnelendiği dönemin koşulları ve toplumsal yapısı ile etkileştiği sürece söz konusudur. Operadaki “durum”, “kişileştirme” ve “olaylar dizisi” içindeki “ezgi ve uyum”*, sözlerin müziğe uygulanabilirliği gibi özelliklerin estetiksel ve yapısal olarak algılanması ilk olarak besteci, sonra orkestra şefi ve yorumcular en son olarak da izleyiciler tarafından olur.

Operada müziğin “estetik değer” olarak izleyici ile etkileşimi cd, plak, video kayıtları ve ya canlı performans ile oluşur. Burada iki kavramdan bahsederiz “izleyici” ve “dinleyici”. Dinleyici bir operayı herhangi bir kaydından dinleyebilir. Burada karşılıklı alımlayan özne ile eserin etkileşimi ile ortaya çıkan estetik hazzın bir sonucu olan estetik değerden sadece libretto ve müzik için söz edebiliriz. Burada önemli nokta dinleyicinin duyduğu estetik hazzın değişken olmasıdır. Müziğin insan ruhuna doğrudan hitabeden bir sanat olması dinleyicideki göndermelerin boyutunu genişletir. Melodinin güzelliği ve çarpıcılığı, dinleyiciyi müziğin operada var oluş nedeninden uzaklaştırır. Dinleyici kendi içinde bulunduğu ruhsal duruma göre anlamlar yükleyebilir. Bir bütün olarak operayı salt dinleyebilen insan sayısı zaten çok küçük bir azınlıktır. Çünkü bu şekliyle operanın var olma nedenlerinden biri olan sahneleme eksiktir.

Opera eserin uzunluğuna göre değişen sürelerle sahne üzerinde, bir izleyici topluluğunun karşısına çıkar. Bu aşamada libretto, müzik ve sahne tasarımı, sanatçıların yorumu ile birleşerek izleyici de bir “estetik haz” oluşturur. Bu etkileşim operanın “estetik değer” inin

* Burada “ezgi ve uyum tanımlaması Prof. Dr. Ayşegül Yüksel’in “Dram Sanatında Ezgi ve Uyum” adlı kitabından alınmıştır.

tamamlandığı ve var-olan estetik bir objeye dönüştüğü son aşamadır. Eserle dinleyicinin arasındaki etkileşim süresince oluşan handikaplar izleyici içinde geçerlidir.

Bir operayı izleyen izleyicinin birikimi, eğitimi, yaşadığı toplumun dinamikleri ve izleyicinin kendi ruhsal durumu bu ilişki üzerinde etkilidir. Bu etkileri tek tek belirlemenin olanağı yoktur. Burada izleyicide oluşan estetik haz duygusunun ortaya çıkışı ile beliren, var olan bir sanat eseri olarak operanın “estetik değeri”dir.



7. W. A. MOZART'IN DON GIOVANNİ OPERASININ ANALİZİ

Konu bir İspanyol şehrinde geçer. Zaman tam olarak belirtilmemiş olmasına karşın, ilk seslendirme 18. yy sonu olarak belirlenmiştir. Operanın geniş açıklamasına geçmeden önce Da Ponte'nin metninin kendisine temel olarak aldığı Bertati'nin metni ile olan yakınlıklarını ve farklılıklarını kısaca gözden geçirelim. Da Ponte Anıları'nın hiçbir yerinde Bertati'nin metninden faydalandığını belirtmemesine karşın, bugün iki librettoyu karşılaştırdığımızda çok büyük benzerlikler görüyoruz, 1787 yılının Şubat ayında ilk kez seslendirilen Bertati ve Gazzaniga'nın Don Giovanni operası, Mozart ve Da Ponte'nin tam yeni bir opera metni aradıkları tarihlerde büyük başarı kazanmıştı. Da Ponte'nin librettosunu incelediğimizde Bertati'nin konu akışını tamamen aldığını, ancak bir perdelik olan oyunu eklerle iki perdeye çıkardığını görüyoruz. Aradaki en önemli fark, dil ve bestelemeye yatkınlık açısından Da Ponte'nin metninin daha başarılı olmasıdır. Bertati'nin metninde Don Giovanni tarafından kandırılan kadınların sayısı dördtür. Donna Anna, Donna Elvira, Donna Ximena ve Maturina(Zerlina). Da Ponte bunlardan birini saf dışı bırakarak hem Prag'daki topluluğun kadrosundaki üç kadın oyuncu sayısını aşmamış, hem de yıllar önce Mozart'ın babasına yazdığı mektubundaki opera planına uymuştur. Bertati'nin metnindeki ikinci uşak ortadan kaldırılmış ve birincinin adı Pasquariello'dan Leporello'ya dönmüştür. Bertati'nin metni de, tıpkı Da Ponte'ninki gibi uşağın monoloğu ile başlar. Efendisinin çapkınlıklarından bıktığını belirten Pasquariello, yaklaşan ayak sesleri ile hemen saklanır. Daha sonraki sahneler tıpkı inceleyeceğimiz operadaki gibi gelişir. Donna Anna ile olan kavgaları sonucu, Don Giovanni olayın üzerine gelen kızın babasını öldürür. Donna Anna nişanlısı Don Ottavio ile, babasının katilinden öç almak için yemin eder. Daha sonra Don Giovanni'nin diğer kadınları ağına düşürme planlarını izleriz. Sonunda kadınlar ona karşı birleşirler. Bu sahneden sonra mezarlıkta öldürdüğü adamın heykeli ile karşılaşan Don Giovanni, onu ziyafete çağırır. Heykelin davete uyması ile mezara sürüklenen adamın arkasından geride kalanlar adeta bayram yaparlar. Da Ponte, mezarlık sahnesinden önce birinci perde finalinde Don Giovanni'nin evindeki ziyafet sahnesine yer vermiştir. İkinci perde başında komik operaların vazgeçilmez öğelerinden olan kıyafet değiştirme sahnesini koyarak olayların akışını zenginleştirmiştir. Mezarlık sahnesi ve sonrası, tıpkı Bertati'nin metninde olduğu gibidir. Ancak operanın finalinde geride kalanlar, üçü hariç, pek mutlu sayılmazlar.

İnceleme.

Uvertür: İki bölümden kurulu uvertür, son sahnede taş adamın sahneye girişinde kullanılan motifle başlar ve aniden kopan fırtınaları, korkunç gürültüleri anımsatır. Mozart tonalite olarak her zaman dramtizmi ve esrarlı havayı yansıtmak için kullandığı re minörü seçmiştir. Operaya hakim olacak genel havayı hemen ilk akorlardan sezeriz. Daha sonraki yıllarda yapıldığı gibi, uvertürde operanın temalarını bilinçli olarak kullanmak o çağlarda yaygın olmamakla birlikte, Mozart hem bu operasında, hem de Cossi Fan Tutte'de, operanın içinde kullandığı temalara uvertürde de yer veriyor. Ağır bölüm boyunca hissedilen esrarlı hava, hızlı tempoda devam eden ikinci bölümde bir an için dağılır. O yıllarda yaygın olan tipik opera uvertürüne daha yakın bir parça ile karşılaşırız. Kesin bir bitişle noktalanmayan bölüm hemen ilk parçaya bağlanır.

Birinci Perde

No.1 Giriş (Sahne 1; Leporello, Don Giovanni, Donna Anna, İl Commendatore): Perde açıldığında, gecenin geç saatinde Donna Anna'nın evinin önünde dolaşmakta olan Leporello'yu görürüz. Efendisinin peşinde koşmaktan ve onun çapkınlıklarına katılmaktan artık bıkmıştır. Başkalarına hizmet etmek yerine kendisi efendi olmak istemektedir. Satır arasında sanki düzene bir başkaldırı sezer gibi oluruz. Mozart'ın ve Ponte'nin bir önceki operalarının, zamanın "devrimci oyunu" olarak kabuledilen Figaro'yu temel alması göz önüne alınca paralel fikirlerin burada da olabileceği düşünülebilir. Yaklaşmakta olan büyük değişikliğe iki yıl kaldığı bir zamanda, belli belirsiz bu fikirlerin gündelik yaşama girmesi kaçınılmaz fakat Da Ponte'nin bilinçli olarak bir değinme yapmak istediğini sanmıyoruz, çünkü operanın ana hatları, olayı böyle bir konumdan çok uzaklaştırıyor.

Yaklaşmakta olan ayak seslerini duyan Leporello hemen bir kenara saklanarak gelişmeleri izlemeye başlar. Sakin ortamı, ne olacağı belirsiz bir havaya sokmak için Mozart'a iki ölçü yetmiştir. Aniden orkestra sahnede tartışmakta olan Don Giovanni ve Donna Anna'ya eşlik etmeye başlar. Adam odasına girdiği kadın tarafından tanınmamak için yüzünü saklayarak oradan uzaklaşmaya uğraşırken, genç kadın saldırganı mutlak tanımak için sonuna dek peşinde olacağını haykırır. Don Giovanni boşuna uğraşmamasını ve kimliğini öğrenemeyeceğini tekrarlar. Donna Anna uşakların kendisine yardıma gelmeleri için haykırmaktadır. Saklandığı yerden olayları izleyen Leporello ise işin sonunu merak

etmektedir. Aniden, bu kez bir ölçü içinde, gerilim iyice artar, tüyler ürpertici şeylerin olacağı duyulan müzikten hissedilir. İçeri Donna Anna'nın babası girince genç kız hızla uzaklaşır. Komutan karşısındaki adama kendisi ile dövüşmesini, kızını rahat bırakmasını söyler. Don Giovanni'nin yaşlı adamla dövüşmeye hiç niyeti yoktur. Ama üzerine gelince eğer ölmek istiyorsa elinden bir şey gelmeyeceğini söyleyerek kılıcını çeker. Aralarındaki düelloyu adım adım orkestradan da izleriz. Don Giovanni rakibini yaralamıştır. Yaşlı adam yerde can çekişirken Leporello ve efendisi, ölmek üzere olan birinin başında bulunmanın karmaşık ruh hali içindedirler. Mozart'ın buradaki üçlüsü anlatılamaz bir ustalıkla işlenmiş ve belki tüm opera repertuarında eşine az rastlanan bir örnek olarak kalmıştır.

Sahne üzerindeki üç sesin renklerinin birbirine çok yakın olması (iki bas ve bir bariton), her birinin ayrı ayrı duyulmasını zorlaştırabilirdi. Ama Mozart, tüm hünerini göstererek her bir sesin, sotto voce söylenmesine karşın, tek tek duyulmasını sağlıyor. Orkestradaki eşlik, bir an için Beethoven'ın Ay Işığı sonatının başlangıç ölçülerini anımsatıyor. Sürekli olarak duyulan üçlemeler, sanki son nefesini vermek üzere olan yaşlı adamın kalp atışlarını çağrıştırır. Don Giovanni ölümüne neden olduğu kişinin gözü önünde can çekişmesinden rahatsızlık duyarken, Leporello istemeden tanık olduğu olaylar karşısında hayretim ve korkusunu gizleyemez. Yaşlı adam kaçınılmaz olan sonunu üzüntüyle kabullenmiştir. Bölümün sonunda duyulan obua, tüm hüznü ve karanlılığı yansıtır.

Resitatif: (Sahne 2; Don Giovanni, Leporello): Don Giovanni uşağının civarda olup olmadığını merak eder. Leporello korku ile ortaya çıkar ve efendisine yaptığı işin çok yerinde olmadığını söylemeye çalışır. Hem kızın odasına girmeye çalışmış hem de babasını öldürmüştür. Efendisi yaşlı adamı öldürmeyi hiç istemediğini ama düello edince başka seçeneğinin kalmadığını söyleyerek, fazla konuşmadan oradan uzaklaşmalarını emreder.

Resitatif: (Sahne 3; Don Ottavio, Donna Anna, Hizmetçiler):

Yanında nişanlısı Don Ottavio ve hizmetçiler olduğu halde içeri giren Donna Anna babasına yardım için çok geç kaldığını çaresizlik içinde fark eder. No. 2 Resitatif Accompagnato ve Düet: Aniden orkestradan duyulan forte akorlar bu geç kalmışlığın bir yansımasıdır. Babasının cesedi üzerine kapanarak ağlayan Donna Anna, perişan durumdadır. Mozart eşlikli resitatifle sahne üzerindeki duyguları daha belirgin vurgulayabilmeyi amaçlamış. Don Ottavio nişanlısını sakinleştirmeye çalışarak, hizmetçilere cesedi kaldırmalarını söyler. Genç kadın için artık yaşamanın bir anlamı kalmamıştır. Hemen başlayan düet boyunca nişanlısını

avutmak isteyen Don Ottavio, kendisini bir eş ve baba olarak görebileceğini söyler ama genç kadının acısını ancak babasının intikamının alınması dindirebilecektir. Nişanlısından bu intikamı alacağına dair yemin etmesini ister. Genç adam sevgilerinin üzerine yemin eder. İkisi de karmaşık duygular içindedir, onları rahatlaması gereken bu karar, yepyeni bilinmezlikleri de içinde saklamaktadır. Burada hem Da Ponte, hem de Mozart, Donna Anna'nın karakteri konusunda. küçük bir soru işaretinin altını çiziyorlar, ileriki aryalarda konunun gelişmesi ile tekrar değineceğimiz bu bilinmezlik, sahnelemelerde rejisörlerin bazen özellikle vurguladıkları bir öğeye dönüşüyor. Donna Anna, sanki kimliğini tam olarak bilmediği ve odasına zorla giren yabancından bir anlamda hoşlanmıştır. Babasının ölümüne tüm içtenliğiyle ağlar ama onun için bilinmezliklerle dolu olan yabancından, bu durumda mutlaka nefret etmek zorundadır. Şimdilik sadece bir kaç karanlık nokta olarak beliren bu soruların cevaplarına konu ilerleyince yeniden değineceğiz fakat metindeki "Fracento affeti e cento, vammì ondeggiando il cor (Kalbim binlerce duyguyla paramparça oluyor)" cümlesi ve ona eşlik eden müzik, hem Don Ottavio'nun, hem de Donna Anna'nın çok açık düşünemediklerini gösteriyor.

Recitativo (Sahne 4; Don Giovanni, Leporello, daha sonra Donna Elvira): Hala yaşadığı olayların etkisinden kurtulamayan Leporello efendisine bir kaç söz söylemek istemektedir. Don Giovanni söyleyeceklerine kızmayacağına söz verir ama uşağının yaşadığı hayatın çok alçakça olduğunu söylemesi verdiği sözü unutmasına neden olur, hemen Leporello'nun üzerine yürür. Efendisinin hiddeti karşısında sinen uşak, söylediklerinden vazgeçtiğini belirtir. Burada Leporello'nun karakterini daha yakından tanımaya başlarız. Daima sadık uşak rolü oynayan adam, fırsat buldukça efendisini eleştirmekten geri kalmamakta ama bununla birlikte en küçük bir sertlikte hemen sinmektedir. Hep ikinci planda kalan ve bir nevi saman altından su yürüten bir yapıdadır. Da Ponte, "Korkak" anlamına gelen Leporello kelimesini bilinçli olarak kullanmış. Eserin ilk versiyonu olarak kabul ettiğimiz, Tirso de Molina'nın öyküsündeki uşağın adı olan Catalinon kelimesinin de, İspanyolca aynı anlama geldiğini hatırlatalım.

Don Giovanni uşağına orada bulunmasının asıl nedeni olarak yeni tanıştığı ve hemen buluşmak istediği bir kadını gösterir. Leporello, efendisinin sevgilileri için tuttuğu listeye bu ismi de eklemesi gerektiğini söyler. Aniden etrafı dinleyen Don Giovanni, havada kadın kokusu duyduğunu ve bir kadının bulundukları yere doğru yaklaştığını söyler. Burada da onun karakterinin en belirgin özelliklerinden bir olan kadın cinsine karşı olan düşkünlüğü vurgulanır. Hemen kenara saklanarak yaklaşmakta olan kadını beklerler.

No 3 Ana (Sahne 5; Donna Elvira. Don Giovanni ve Leporello saklanmış olarak): Sahnede beliren kadının üzüntülü olduğu her halinden bellidir. Orkestra girişi boyunca öfkenin ve üzüntünün bir arada olduğu bir ortam hazırlanır. Daha sonraki resitatifte adının Donna Elvira olduğunu öğreneceğimiz genç kadın kendisini terk eden sevgilisinden yakınmaktadır. Eğer onu tekrar bulabilirse intikam almak niyetindedir. Saklandığı yerden kadının söylediklerini dinleyen Don Giovanni. Leporello'ya onu avutmaları gerektiğini söyler. Uşak efendisinin daha önce 1800 kadını avuttuğunu mırıldanır. Don Giovanni'nin kadının haline alaycı bir şekilde acıması, Poverina (Zavalılık sözcüğü ve müzikle çok yerinde vurgulanmıştır. Kesin bir bitişle noktalanmayan ariyanın sonunda, kadına yaklaşan Don Giovanni'yi hoş bir sürpriz beklemektedir.

Resitatif; Kadına iyice yaklaşan Don Giovanni, hayret ve sıkıntı ile karşısındakinin birkaç gün önce terk ettiği Donna Elvira olduğunu fark eder. Genç kadın da öfke içindedir. Onu bulduğuna göre intikamını alabilecektir. Don Giovanni onu terk etmesinin haklı nedenleri olduğunu ve kendisini dinlemesini ister ama karşısındakinin buna hiç niyeti yoktur, çünkü ona kur yaparak gönlünü çalan ve kendisini herkese "karım" diye tanıtan adama, bir an için gerçekten tüm içtenliğiyle inanmıştır. Oysa sevdiği adam üç gün sonra şehri terk etmiş ve onu yapayalnız bırakmıştır. Leporello kadının nefes almadan konuşması karşısında "sanki kitaptan okuyor" diye kendi kendine eğlenir. Don Giovanni kendisine inanmıyorsa Leporello'dan olayın aslını dinlemesini ister. Bu, zaman kazanmak ve oradan uzaklaşabilmek için bir taktiktir. Leporello genç kadına ne anlatabileceğini bilemediği için durumu idare etmeye uğraşırken Don Giovanni hızla oradan uzaklaşır. Donna Elvira öfke ile arkasından yetişmek isterse de Leporello ona engel olarak, kendisinin aynı şekilde terk edilmiş ilk kadın olmadığını, son da olmayacağını söyler. Bu bölüm İtalyan operalarının karakteristik özelliklerini en güzel yansıtan örneklerden biridir. Bu tarz operalarda, konu genellikle resitatifler boyunca ilerler ve olayların akışı seyirciye aktarılır. Düz bir konuşma ritminden çok farklı olarak söylenen bölümlerde, vurgulamalar ve nefeslerin yeri çok önemlidir. İtalyanca'nın hem söyleyenler, hem de dinleyenler tarafından rahatlıkla anlaşıldığı bir ortam için bestelendiklerinden, cümlelerin arasına yerleştirilen küçük espriler ve gizli anlamlar parçaya ayrı bir renk katarlar.

NO.4 Aria. (Leporello): Leporello, genç kadını avutmak için cebinden bir defter çıkararak efendisinin aldattığı kadınların listesinin birlikte incelemelerini önerir. Operanın en sevilen bölümlerinden olan "Katolog Aryası" boyunca, gözümüzün önünde tüm açıklığı ile Don

Giovanni'nin karakteri canlanır. Hemen hemen tüm ülkelerde sevgilileri vardır. Leporello hiç sıkılmadan tüm sayıları verir : İtalya'da 640, Almanya'da 250, Fransa'da 100, Türkiye'de 91 kadın, uslanmaz efendisinin ağına düşmüştür. Ama en büyük sayı İspanya'dadır. Bu ülkede 1003 genç kız, Don Giovanni'nin hışmına uğramıştır. Sayıları toplayınca ortaya çıkan 2064 sayısı hiç inandırıcı olmamakla birlikte, efsanevi Don Juan için uzak bir olasılık değildir. İki bölümlü aryanın ilk bölümü boyunca, verilen sayıların yanında listede her sınıftan kadının bulunduğunu öğreniriz. Köylüler ve oda hizmetçilerinin yanında, pek çok soylu kadın da listede yer almaktadır. Her sınıftan ve her yaştan kadın, Leporello'nun tuttuğu defterde yerini almıştır. Aryanın biraz daha ağır tempolu ikinci bölümünde. Don Giovanni'nin kadınlara olan ilgisinin detaylarını öğreniriz. Yazın daha ince kadınlardan hoşlanırken, kışları daha topluları yeğler. Yaşlı kadınlarla eğlenmek birlikte olurken, ilgisini aslında deneyimsiz genç kızlar çeker. Zengin veya yoksul olması onun için hiç önemli değildir. İlgi duyduğu tek şey, karşındakinin etek giymesidir.

Resitatif (Sahne 6; Donna Elvira Sahnede tek başına kalan Donna Elvira, böylesine ahlaksız birinin onun sevgisini hiçbir şekilde hak etmediğini, şimdi tek düşüncesinin ondan intikam almak olduğunu söyler ve hırsıyla uzaklaşır.

No. 5 Koro (Sahne 7; Masetto, Zerlina ve köylüler): Aniden karşımızda köylülerin neşeli eğlencesini buluruz. Operanın basından beri karanlık ve kasvetli olan hava birden dağılmıştır. Köylü çift Masetto ve Zerlina, yaklaşan düğünlerinin neşesini arkadaşları ile kutlamaktadırlar. Dans edip şarkı söyleyen tasasız insanların dünyası, az önce gördüğümüz soyluların dünyasından tamamen uzaktır. Basit yaşamları ile, sanki çok daha mutlu bir dünyada yaşamaktadırlar. Bu fikri operanın final sahnesinde tekrar görürüz.

Resitatif (Sahne 8; Öncekiler, Don Giovanni, Leporello): Donna Elvira'nın uzaklaştığına sevinen Don Giovanni, Leporello ile birlikte neşeyle konuşan köylülerin yanına yaklaşır. Düğün hazırlığı içinde olduklarını anladığı için gelinin ve damadın adlarını sorar. Zerlina ve Masetto kibarca kendilerini tanıtır. Don Giovanni herkesi evinde eğlenmeye çağırır. Leporello onlara yol gösterirken, kendisi de Zerlina'ya eşlik edecektir. Efendisinin niyetini sezen uşak, Masetto'yu bir an önce oradan uzaklaştırmak ister ama delikanlının nişanlısını bırakmaya hiç niyeti yoktur. Don Giovanni, genç kadının bir beyefendinin korumasında olduğunu söylemesi onu rahatlatmaz. Zerlina da, nişanlısının olayı büyüttüğünü

düşünmektedir. Sonunda Don Giovanni kılıcına el atarak durumu daha çok uzatmamasını yoksa davranışının değişebileceğini hatırlatır.

NO.6 Ana (Masetto): İster istemez durumu kabullenen Masetto oradan uzaklaşırken kızgınlığını belirtmeden edemez. Bu arya. operada sınıf farklarının en çok vurgulandığı bölüm olarak dikkat çeker. Soylu birinin istediği her şeyi yapabilme hakkına karşılık, sıradan insanların elinden hiç bir şey gelmez. Masetto, Don Giovanni'nin dileğini sırf başka seçeneği olmadığı için kabullendiğini söylerken, nişanlısını suçlamaktan da geri kalmaz. Hafif ve sorumsuz davranışları ile hep Masetto'yu zor durumda bırakmıştır. Biraz önceki neşeli ve tasasız havanın ardından gelen bu suçlama, delikanlının içtenliğine gölge düşürür. Masetto'nun Zerlina'ya son bir sözü daha vardır: Orada soylu bir beyefendinin yanında kalarak, belki o da soylu bir hanımefendi olabilir. Leporello'nun yardımı ile oradan uzaklaştırılırken hala daha sinir içindedir.

Resitatif (Sahne 9; Don Giovanni, Zerlina): Herkes uzaklaşınca Don Giovanni, sonunda yalnız kalabildiklerini ve Masetto'dan kurtulduklarını söyler. Zerlina, onun yakında kocası olacağını hatırlatınca Don Giovanni, böylesine güzel bir kızın kaba bir adamın karısı olmasına dayanamayacağım belirtir. Hemen tüm kadınlara yaptığı gibi genç kıza kur yapmaya başlayan Don Giovanni, karşısındakini ağma düşürmek için her yolu dener. Zerlina'nın korkusu sonunda terk edilmektir. Soylu beylerin hep kadınları aldattığını duymuştur. Don Giovanni, bu tür düşüncelerin alt tabakaları arasında çok yaygın olduğunu, oysa bir beyefendinin güvenilirliğinin yüzünden belli olacağını söyler. Zerlina ile hemen evlenmek istediğini belirterek onu yakındaki şatosuna davet eder ve genç kızın aklını iyice karıştırır. Bu resitatif boyunca Zerlina'nın bir başka yüzünü tanırız. Karşısına çıkan birinin söylediklerine hemen inanmaya hazırdır. Tek kuşkusunu sonunda kandırılabilirliği. Eğer bu konuda emin olabilse öneriyi kabul etmeye hazırdır. Acaba Zerlina, karşısındakinin cazibesine kapılıp ne yaptığının farkına varamayacak bir duruma mı gelmiştir? Ama kendini güvenceye alır: için sorduğu sorular düşünme yeteneğini tümüyle kaybetmediğini gösteriyor. Bu bölümde Da Ponte'nin kadınlara bakış açısını bir kez daha görürüz.

No.7 Düet (Don Giovanni, Zerlina): Don Giovanni, Zerlina kendisi ile gelmeye razı etmek için Mozart'ın yardımını ister. Düet boyunca, Zerlina'nın hiç direnecek gücü kalmaz. Masetto için üzülmemektedir ama önünde uzanan gelecek tümüyle kendine çeker. Don Giovanni, ikinci kez La ci darem la mano (bana elini uzat) sözleriyle düeti sürdürdüğü zaman kendisine

orkestradan flüt eşlik ederken, Zerlina'nın cevabında fagotun onu desteklediğini görürüz. Böylece bas sesini soprano bir çalgı, soprano sesini de bas bir çalgı tamamlar, düet bu şekilde kesintiye uğramadan devam eder. Parçanın sonunda tamamen Don Giovanni'nin etkisi altında kalan Zerlina, kavalyesinin kolunda şatonun yolunu tutar.

Resitatif (Sahne 10; Öncekiler, Donna Elvira): Aniden ortaya çıkan Donna Elvira, tam vaktinde yetişerek masum birinin daha canının yanmasını engellediğini haykırır. Don Giovanni, kadını yatıştırmak için kulağına sadece eğlendiğini fısıldar. Onun nasıl eğlendiğini bildiğini haykıran Donna Elvira'nın sözleri üzerine bu kez, Zerlina adamdan açıklama beklemektedir. Don Giovanni, akli dengesi tam olmayan kadının kendisine aşık olduğunu ve onu üzmemek için kendisini seviyormuş rolü yapmak zorunda kaldığını fısıldar ama Donna Elvira söylediklerinde kararlıdır.

No.8 Arya (Donna Elvira): Büyük bir kızgınlık içinde başladığı ariasında kendi durumunun örnek olmasını söyleyerek, karşısındakine inanmaması için Zerlina'yı uyarır. Orkestradaki noktalı ve keskin ritim genç kadının acısını ve öfkesini hemen bizlere duyurur. Donna Elvira sözlerini tamamlayınca Zerlina'yı da alarak hızla oradan uzaklaşır.

Resitatif (Sahne 11; Don Giovanni, Don Ottavio, Donna Anna): Don Giovanni kendi kendine kötü bir gününde olduğunu mırıldanırken, Don Ottavio ve Donna Anna ile karşılaşır. Genç kadın hemen Don Giovanni'nin yardımını ister. Babasının katilini bulmalarında yardımcı olabileceğini düşünmektedir. Don Giovanni, soğukkanlılığını kaybetmeden her türlü yardıma hazır olduğunu belirtir ve kadının kendisini tanımamış olmasından dolayı rahatlar.

(Sahne 12; Öncekiler, Donna Elvira): Aniden içeri giren Donna Elvira, herkesi hayretler içerisinde bırakır.

No. 9 Kuartet (Don Giovanni, Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira): Adeta uyur gezer bir halde söze başlayan genç kadın, görünmeyen birini Don Giovanni'ye karşı uyarmaktadır. Donna Anna ve Don Ottavio üzüntü ve hayret içinde kalmışlardır. Don Giovanni ise aklını yitiren kadının sözlerini ciddiye almamalarını söyler. Orkestradan herkesin psikolojik durumunu en ince ayrıntısına kadar yansıtan bir müzik duyulur. Önce Don Giovanni'ye inanmaya istekli görünen çift, bir süre sonra Donna Elvira'nın hiç aklını yitirmiş birine benzemediğini fark ederek, sözlerini daha dikkatle dinlemeye başlarlar. Durumu düzeltmeye

çalışan Don Giovanni'nin çabaları fazla bir sonuç vermez. Donna Elvira herkese kendisini aldatan adamın nasıl ahlaksız olduğunu anlatmaya devam edeceğini söyleyerek çıkar.

Resitatif: Orada kalmanın kendi durumunu daha da zorlaştıracığını fark eden Don Giovanni, Donna Anna'ya yardım için her an hazır olduğunu söyleyerek, Donna Elvira'yı yalnız bırakmamak bahanesiyle uzaklaştır.

No.10 Resitatif Accompagnato ve Arya (Sahne 13; Don Ottavio, Donna Anna): Aniden kendimizi eserin en dramatik bölümlerinden birinin içinde buluruz. Don Giovanni'nin uzaklaşması ile viyolonsel ve kontrbaslardan duyulan bir motif sanki yaklaşmakta olan karamsarlığı haber verir, ayrıca bas sesli çalgılar, olayların Don Giovanni ile ilgili olduğunun bir habercisi gibidir. İki ölçü sonra aniden orkestranın patlaması ile birlikte Donna Anna, geçmişe döner, sanki bir cinayet filminde, olayın kahramanı yaşadıklarını yeniden hatırlarken, seyircilerin "flashback" olarak geçmiş izlemeleri gibi. Mozart orkestradaki motiflerle Donna Anna'nın her sözünü müzikal dile aktarır. Genç kadın bitkin bir halde nişanlısına, uzaklaşan adamın babasının katili olduğunu söyler. Don Giovanni'nin ses tonu, Donna Anna'nın olay gecesi duyduğu sesi tanımasına neden olmuştur. Don Ottavio, dost olarak kendilerine yaklaşan birinin, gerçekte bir katil olabileceğine inanamaz. O geceyi kendisine anlatmasını nişanlısından ister. Genç kadın yeniden büyük sarsıntılar geçirerek olanları anlatır. Gece odasında yalnızken içeri giren adamı, önce Don Ottavio zannetmiştir, ancak bir yabancı ile karşı karşıya olduğunu fark edince hemen yardım istemek için haykırmış ama başarılı olamamıştır. Don Ottavio genç kadının anlattıklarını dinlerken adeta donup kalır. Donna Anna, üzerine saldıran yabancının elinden güçlülük de olsa kurtulabildiğini söyleyince rahat bir nefes alır. Daha sonra evden kaçmaya çalışan yabancının peşinden koşan kadının feryatlarına babası yetişmiş ama saldırganla yaptığı düello sonucu yaşamını yitirmiştir artık her şey açıktır. Resitatile bağlanan ariasında Donna Anna, babasının katilinin kim olduğunu öğrendiklerine göre artık intikam almaktan başka yapacak bir şey kalmadığını söyler. Mozart'ın tipik koloratur arialarını çağrıştıran parça boyunca orkestra, kızgınlık ve öfke içindeki kadının duygularını vurgular. Bu sahne operanın kurgusunda temel dönüm noktalarından birini oluştururken, aynı zamanda Donna Anna'nın ruhsal durumu üzerine de yeniden düşünmemizi sağlar. Karakterlerin üçü artık Don Giovanni'ye karşı birleşmek üzeredirler (Donna Elvira, Donna Anna ve Don Ottavio). Masetto ve Zerlina'nın da kafaları karışmıştır. Konunun ilerlemesi ile bu belirsiz duyguların, açıkça düşmanlığa dönüştüğünü de göreceğiz. Donna Anna'nın ruhsal durumu ile ilgili karanlık noktalara gelince: Öncelikle

olayların akışı içinde bir noktayı gözden kaçırmamak gerekir. Don Giovanni'nin, Donna Anna'nın odasında yaptıklarını sadece kadının anlattıklarına dayanarak öğrenebiliyoruz. Gerçi her türlü ahlaksızlığına tanık olduğumuz adamın masum bir davranış içinde bulunmasını beklemek gülünç olur, ancak Donna Anna'nın da terk edilmişlik duygusunu, babasının ölümü arkasına saklanarak örtmeye çalışması çok uzak bir olasılık değil. Donna Elvira gibi davranıp sürekli terk edildiğini herkese açıklamak yerine, saldırıya uğramış biri konumunda kalmayı yeğliyor olabilir. Her iki aryasında da sürekli nişanlısına intikam yemini ettiren kadın, kendi yapması gerekenleri başkasına yüklüyor. Burada yine Donna Elvira ile bir karşılaştırma yaparsak, eğer öç alması gerekiyorsa onun için kendi uğraşan biri yerine, Donna Anna'nın karakterinde, daha üzerine düşülme bekleyen bir yan ağır basıyor.

Tüm bu karakter çözümlemelerini ve kelimeler ardındaki ikinci anlamı, operanın üzerinden 200 yılı aşkın bir zaman geçtikten sonra ve eser üzerinde kitaplıkları dolduracak kadar çok şey yazıldıktan sonra düşünüyoruz.

Resitatif (Sahne 14; Don Ottavio): Nişanlısının öfke ile uzaklaşmasının ardından yalnız kalan Don Ottavio, Don Giovanni gibi birinin böyle bir olaya karıştığına hala inanamaz. Nişanlısının anlattıklarının babasının ölümüyle duyduğu üzüntünün sonucu olabileceğini de düşünerek, olayların aslını tam olarak öğrenmeye karar verir.

No:10 Arya (Don Ottavio): Operanın Prag'daki ilk temsilinde bulunmayan bu aya, eserin Viyana'daki ilk seslendirmesi için Mozart'dan, Don Ottavio'nun ikinci ayağı yerine sonradan bestelenmiştir. Don Ottavio sevgilisinin davranışlarının kendi yaşamını da etkilediğini söyleyerek, onu mutlu görebilmek için elinden geleni kararlı olduğunu bir kez daha vurgular.

Resitatif (Sahne 15; Leporello, Don Giovanni): Leporello sıkıntı içinde mutlaka efendisinden kurtulması gerektiğini düşünmektedir. O sırada gelen Don Giovanni hatırını sorunca çok kötü olduğunu söyler. Şatodakileri, özellikle Masetto'yu, oyalamaya uğraşırken aniden gelen Zerlina ve Donna Elvira, efendisi hakkında ağza alınmayacak hakaretlerde bulunmuşlardır. Don Giovanni gülerken olayların nasıl geliştiğini daha o söylemeden tahmin eder. Leporello kadınların elinden zorlukla kurtulduğunu söyleyince onu kutlar ve biraz sonra vereceği ziyafeti anlatmaya koyulur.

No 11 Ana (Don Giovanni): "Şampanya Aryası" olarak bilinen ünlü ariasında Don Giovanni. nasıl eğleneceğini keyifle anlatır. Herkes istediği gibi dans edecek, kimse hiçbir kurala uymak zorunda kalmayacaktır. Bu sözlerin nasıl gerçekleştiğini bir sonraki balo sahnesinde görürüz. Don Giovanni'nin tek istediği sabaha kadar listesine bir düzine daha kadın eklemektir. Don Giovanni'nin eser boyunca birkaç küçük ariasının içinde en gösterişli olan bu parça bile, sadece bir buçuk dakika sürer. Eserin baş kahramanın böylesine az solo ariası olması, Mozart'ın kurgu ustalığının bir sonucu. Tıpkı Figaro'daki Susanna gibi, Don Giovanni de çok az ariya ile hep akılda ve sahne üzerinde kalmayı becerir.

Resitatif (Sahne 16; Masetto, Zerlina ve köylüler): Zerlina, aralarında geçen olaylardan sonra nişanlısını yatıştırmaya çalışmaktadır. Ama Masetto'nun ona inanmaya fazla niyeti yoktur. Evlenecekleri gün, genç kızın başka bir adamla birlikte gitmesini bir türlü affedemez. Eğer bunca hazırlıktan sonra düğünden vazgeçmek çok zor olmasa, Masetto onu bile düşünmektedir. Zerlina, kimsenin ona en ufak bir zarar vermediğini söyler, eğer söylediklerine inanmıyorsa, ona istediği gibi davranmasına genç kızın hiç itirazı yoktur.

NO: 12 Aria (Zerlina): "Saf köylü kızı" Zerlina'nın, zaman zaman "Carmen'i gölgede bırakacak yöntemlere baş vurduğunun en güzel örneklerinden birini oluşturan bu ariya, Mozart'ın bu rolü nasıl "kayırdığını" da gösterir, iki güzel solo ariasının yanında, Don Giovanni ile olan ünlü düet ansambl parçaları, hep Zerlina'nın kendini göstermesine olanak tanır. Masetto'ya, kendisini dövse, işkence bile etse kızmayacağını, yine ona iyi davranarak ellerini öpeceğini söyleyen Zerlina, gerçekte kocası olacak erkeğe böylesine gözü kapalı bağlanacak bir kişilik sergilemez, ilginç kadın karakterleri yaratan Da Ponte'nin, Zerlina'nın bu ariasında kullandığı sözcükler ustaca seçilmiştir. "Batti, batti, o bel Masetto" - La tua povera Zerlina (Zavallı Zerlina'na vur Masetto). Parçanın sonunda artık daha fazla kin duymanın bir anlamı kalmadığını belirterek, barışmalarını ve birlikte mutlu günler geçirmelerini ister. Ariya boyunca sopranoya eşlik eden solo viyolonsel, Masetto'yu anlatır gibidir. Eski bir geleneğin devamı olarak Mozart'ın kullandığı şana eşlik eden solo çalgının seçiminde, bariton sese yakınlık göz önünde tutulmuştur.

Resitatif: Masetto, nişanlısının sözlerine adeta istemeden inanmak zorunda kalır. Karşısındakinin küçük bir cadı olduğunu, erkeklerin de çok aptal olduklarını tekrarlar. Aynı anda dışarıdan Don Giovanni'nin sesi duyulur, ziyafet için hazırlıkları tamamlamalarını emretmektedir. Zerlina aniden heyecana kapılır. Masetto bu heyecanının nedenini sorduğunda

kaçamak cevaplar verir. Yeniden sinirlenen genç adam, aralarında mutlak bir şey geçtiğini ve nişanlısının onu aldattığını tekrarlar.

No. 13 Finale: Mozart bu andan başlayarak, birinci perde sonuna dek yaklaşık yirmi dakika boyunca, hiç resitatif kullanmadan sahneleri birbirine müzikle bağlamıştır. Masetto hemen orada kendine saklanacak bir yer arar. Olayların nasıl gelişeceğini görmek niyetindedir. Nişanlısına kendisinin duyabileceği gibi konuşmasını söyleyerek saklanır. Zerlina korku ve telaş içinde, Don Giovanni'nin onu yakalarsa çok kötü şeyler yapabileceğini söyler ama sözünü dinlemez.

(Sahne 17; Zerlina, Don Giovanni, hizmetçiler): Yanındakilere, konuklarını ağırlamalarını söyleyerek içeri giren Don Giovanni, önce Zerlina'yı fark etmez. Ziyafetle ilgili direktifleri alan hizmetçiler çekilince genç kadını görür.

(Sahne 18; Zerlina, Don Giovanni, Masetto): Aniden yumuşayan müzik, Don Giovanni'nin yeni planlar peşinde olduğunu hemen hissettirir. Zerlina saklanmak için çaba gösterse de başaramaz. Az önce birlikte söyledikleri düeti anımsatan bir hava içinde Don Giovanni yine genç kızı kandırmak için dil dökerken, birden kenarda saklanmış olan Masetto'yu fark eder, genç adama nişanlısını niçin yalnız bıraktığını sorarak, adeta onu suçlar. Bu sırada içeriden duyulmaya başlayan ve herkesin dans etmeye başladığını anlatan müzik ortamı yumuşatır ve ritmi değiştirir (3/4'lük olan ritim, 2/4'lük olur). Duyulan müzik daha çok köylülerin dans ettikleri iki vuruşlu bir kontr-dans ritmidir. Don Giovanni nişanlıları kendisiyle birlikte gelerek dansa ve eğlenceye katılmaya davet eder. Üçü birlikte çıkarlarken sahneye giren üç kişi ile birlikte müzik de değişir.

(Sahne 19; Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira, Leporello, Don Giovanni): İçeriye maskeli olarak gelen üç kişi, Don Giovanni'nin yaptıklarını ve işlediği cinayeti yüzüne vurmak için birleşen Donna Elvira, Donna Anna ve Don Ottavio'dur. Özellikle Donna Elvira diğerlerine öncülük ederek bir an önce kendisini terk eden adamın cezalandırılmasını istemektedir. Şatonun önünde maskeli üç kişiyi gören Leporello pencereyi açarak, efendisine garip kıyafetli yabancıları gösterir, aynı anda pencerenin açılmasıyla, içeride çalınmakta olan müzik duyulmaya başlar. Mozart'ın olağanüstü sahneleme buluşlarından biri sayesinde, kendimizi tam anlamı ile sokaktan geçen biri gibi, içeriden gelen melodilere kulak kabartırken buluruz. Duyulan müzik yeniden ritmi 5/4'lük ölçüye getirir. Sahnedekiler soylu kişilik

olduklarından, az önce Masetto ve Zerlina için çalınanın aksine, orkestra menuet çalmaktadır. Don Giovanni, Leporello'ya maskeli yabancıları içeri çağırmasını söyler. Don Ottavio hepsi adına konuşarak daveti kabul ettiklerini bildirir. Pencere kapanıp şatodakiler içeri çekilince, menuet duyulmaz ve ritim yeniden değişir. Sahnedekiler intikam almaya yaklaşmanın heyecanı içindedirler. Şan tekniği olarak son derece gösterişli bir bölümle, üçü de heyecanını dile getirir.

(Sahne 20; Don Giovanni, Masetto, Zerlina, Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, köylüler ve hizmetçiler): Birden sahne değişir ve kendimizi balo salonunun içinde buluruz. Masetto ve Zerlina ile birlikte gelenler neşeye eğlenmektedir. Don Giovanni ve Leporello konuklarla ilgilenirken, genç kızlara ayrı bir özen göstermekten de geri kalmazlar. Masetto sürekli olarak nişanlısını uyarmakta, Don Giovanni'ye fazla yaklaşmamasını öğütlemektedir, içeri maskeli üç konuk girince orkestradan törensel bir müzik yükselir. Leporello gelenleri eğlenceye davet eder. Don Giovanni de davetinin herkese açık olduğunu tekrarlayarak istedikleri gibi eğlenceye katılabileceklerini hatırlatır. Konuklar bu yakın ilgiye teşekkür ederler. Da Ponte burada kullandığı sözlerle yine çeşitli olasılıkları akla getirir. Don Giovanni konuklarının istedikleri gibi eğleneceklerini bildirdikten sonra, Viva la liberta! (Yaşasın özgürlük!) sözleriyle herkesin rahatlıkla ve özgürce eğlenebileceğini vurgular. Konuklar da davete teşekkür ederek aynı sözleri yinelerler. Böylece törensel bir müzik eşliğinde Viva la liberta!. insanın aklına yaklaşık iki yıl sonra Bastille'de duyulacak sesleri getirir. Bir başka ilginç nokta, sahnede bulunan soylu olmayan kesimin bu övgüye katılmamalarıdır. Eğer Da Ponte'nin politik bir mesaj verme niyeti olsaydı, halk arasında gittikçe kuvvetle duyulmaya başlanan sözleri tüm sahnedekilere, özellikle soyluların karşısında olanlara söyletmesi gerekirdi. Burada belirtilen özgürlüğün, maskeli gelen üç kişinin eğlenme özgürlüğü olduğu olasılığı çok yüksektir. Ama sanırız Mozart ve Da Ponte'nin, çeşitli çevrelerde sık sık duymaya başladıkları bu cümleyi daha belirgin olarak duyurmak isterken, politik bir amaçları yoktur.

Don Giovanni kesilen müziği tekrar başlatması ve dans edecek çiftleri düzene sokması için Leporello'yu görevlendirir. Yeniden duyulmaya başlayan menuet ile Donna Anna ve Don Ottavio dans etmeye başlarlar. Böylece konunun akışı içinde tam olarak açıklanması çok güç olan "Dans Sahnesi" başlar. Tüm opera repertuarı içinde eşine rastlanmayan bu sahne, Mozart'ın dehasının ve her çağ için nasıl "modern" kalabildiğinin en güzel örneğidir. Hatırlanacağı gibi Don Giovanni "şampanya aryası"nda düzenleyeceği eğlencede hiç bir kural

olmadan herkesin istediği gibi dans edebileceğini söylüyordu (Sahne 15, No. 11). Aryanın sözlerinin bu kısmını tam olarak incelediğimizde : Senza alcum ordine la danza sia, chi'i minuetto, chi la follia, chi l'alemannna farai ballar. (Dans hiçbir kurala bağlı olmamalı; kimi menuet ile dans ederken, kimi follia, kimi de allemande yapmalı). Mozart, Don Giovanni'nin bu isteğini son derece güç olmasına karşın, gerçekleştirir. Sahne üzerinde yer almış üç orkestra, bu bölüm boyunca, üç değişik dans çalar. Önce Donna Anna ile Don Ottavio'nun dans ettikleri menuet başlar. Bu dans aynı zamanda onların sosyal sınıflarını da belirtir ve soylu olduklarını vurgular. Çünkü menuet sadece saraylarda ve soyluların konaklarında yapılan 3/4'lük ölçüde bir danstır. Bir süre sonra Zerlina'nın yanına gelen Don Giovanni, onun eşi olacağını söyler ve sahnedeki ikinci orkestra onlar için 2/4'lük ölçüde bir "contredanse" çalmaya başlar. Aynı anda iki farklı ölçüde iki ayrı dans sahne üzerindeki orkestralardan duyulmaya başlar. Dans edenler karmaşık duygularını birbirlerine söylerken, esas olarak menuetnin melodisini kullanırlar. Aşağıdaki orkestra, menueti destekler. Don Giovanni Zerlina'nın sosyal seviyesine inerek onun konumundaki insanların yaptığı bir dansa genç kıza eşlik eder. Bir süre sonra kızgınlık içindeki Masetto'yu yatıştırmak için Leporello, genç adamla birlik-3/8'lik ölçüdeki bir allemande yapmaya başlar. Sahnedeki üçüncü orkestra, onlar için yepyeni bir dans çalar. Böylece sahnede tam bir karmaşa yaşanır. Üç farklı tempo, üç farklı ölçü ve her sınıftan insanın birbirine karıştığı, adeta sosyal düzenin alt üst olduğu bir tablo, aniden gözlerimizin önüne tüm açıklığı ile çıkar. Sahnede bulunan herkes kafasından geçenleri açıklayarak adeta kaosu daha da büyümesine yardımcı olur. Böylece Mozart, ancak 20. yy'da çok büyük bir yenilik olarak ortaya çıkacak olan "polyritm" (çokritimlilik) düşüncesini daha 18. yy'da gerçekleştirir. Çağımızın insanı olarak Mozart'ın bu uygulamasını çok değişik yönlerden algılamak olası. Resim sanatının yaşadığı kübizm hareketi, Don Giovanni'deki bu sahnenin adeta kübist bir yaklaşım olduğunu akla getiriyor. 18.yy.da kelimenin bugün kullanıldığı şekliyle bir kübist hareketten söz etmek elbette gülünç ama düşünce olarak, kübistlerin ilk dönemlerinde amaçladıkları. :nesnenin birçok görünümünü aynı anda verme, Mozart'ın da yapmak istediğinin temelini oluşturuyor. Toplumun her kesiminin, aynı düzeye yayılmış görüntüsüyle karşı karşıya kaldığımız gibi, menuetnin üzerine kolaj tekniği ile (tıpkı kübist ressamların yaptığı gibi) farklı iki dansın monte edildiğini görürüz. Konu bu yönüyle gerçekten değişik fikirler ileri sürmeye çok yatkındır.

Don Giovanni'yi Zerlina ile birlikte balo salonundan uzaklaşmış olarak buluruz. Onların yokluğunu fark eden Leporello'da peşlerinden gitmiştir. Aniden duyulan bir çığlık, kaosu sona erdirir. Masetto, hemen nişanlısının sesine koşar. Herkes öfke ile sesin geldiği yöne

bakmaya başlar ve az sonra Don Giovanni, uşağının çapkınlığını yakalamış havasında ortaya çıkar ama kimseyi inandıramaz. Üç yabancı maskelerini çıkararak kendilerini tanıtırlar ve bu kez ellerinden kurtulamayacağını Giovanni'nin yüzüne haykırırlar. Sahnede iki grup vardır: Don Giovanni ve Leporello bir yanda, diğerleri karşı taraftadır. Dışarıdan duyulan fırtına ve şimşekleri, Don Giovanni'nin sonunun yaklaştığı şeklinde yorumlayan düşmanlarına karşılık, onu hiç birşeyin korkutamayacağını ve kimsenin ona dokunamayacağını haykırır. Herkes öfkeyle üzerlerine gelirken efendi ve uşak bir kez daha kaçmayı başarırlar.

İkinci Perde

No.14 Düet (Sahne 1; Don Giovanni, Leporello): Gece karanlığında efendi ve uşak tartışmaktadırlar. Leporello artık daha fazla onun yanında kalmayacağım söylerken, Don Giovanni kızmasına fazla bir anlam verememektedir. Şatodaki ziyafet sırasında olayların suçunun kendi üzerine yıkılmak istenmesi Leporello'yu çok sinirlendirmiştir, artık bu anlamsız ve kötü yaşama son vermek niyetindedir. Resitatif: Don Giovanni, uzaklaşmak üzere olan uşağını nasıl kendine bağlayacağını çok iyi bilmektedir. Hemen kendisine bir kese fırlatır. Leporello, parayı büyük bir sevinçle alırken bir kez daha istemeden de olsa onun yanında kalacağını ama kadınlara yaptığı gibi onu parayla kandıramayacağını bilmesi gerektiğini söyler. Aslında her zaman para karşılığı efendisinin isteklerini yerine getirmeye hazırdır. Da Ponte zayıf ve korkak karakteri her yönü ile çok başarılı çizmiştir. Don Giovanni ona yeni planlarından söz açar. Ama Leporello artık kadınları rahat bırakmasını öğütler efendisine. Don Giovanni'nin cevabı onun karakterini tüm oyun boyunca en iyi yansıtan cümlelerdir. Kadınlardan vazgeçmesi düşünülemez, çünkü onun için kadınlar, yediği ekmek ve soluduğu hava kadar önemlidir. Leporello neden onları sürekli acı içinde bıraktığını sorduğunda şöyle yanıtlar: "Hepsi sevgim yüzünden. Kim sadece bir tek kadına sadık kalırsa, diğerlerine haksızlık etmiş olur." Don Giovanni sözü daha fazla uzatmak niyetinde değildir, hemen yeni planını açıklar. Bu kez Donna Elvira'nın hizmetçisine göz koymuştur. Ama kızı soylu giysileri ile ürkütmemek için uşağı ile kıyafet değiştirmeyi planlamaktadır. Leporello karşı koymak istese de başaramaz. Tam bu sırada, Donna Elvira'nın kalmakta olduğu evin penceresi açılır ve genç kadın mutsuzluğunu yeniden dile getirmeye başlar.

No. 15 Terzetto (Sahne 2; Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira): Donna Elvira hala kendisini terk eden adamı sevmektedir. Ama artık onun geri dönmesinden umudunu kestiği için, boşuna beklemek istemez. Bu sözleri duyan Don Giovanni, uygun ortamdan yararlanmak ister, gece karanlığından da faydalanarak Leporello'nun arkasına saklanarak kadına serenat

yapmaya başlar. Yeniden karmaşık duygular içinde kıvranmaya başlayan Donna Elvira, ne yapması gerektiğini düşünecek durumda değildir. Duyguları hemen çağrıya uyarak aşağı inmesini söylerken, aklının sesi kendisini defalarca aldatan adama kanmamasını öğütlemektedir. Sonunda duygularına yenilen genç kadın, aşağıya inmek için pencereden çekilir.

Recitatif: Don Giovanni büyük bir keyif içindedir. Leporello, efendisinin taştan bir kalbi olduğunu söyler. Donna Elvira yanlana geldiğinde ona sarılarak sesini değiştirmesini ve böylece kendisinin yerine geçmesini uşağından isteyen Don Giovanni, hizmetçiyle istediği gibi gönlünü eğlendirmek için zaman kazanmak niyetindedir. Leporello bu fikre karşı çıksa da, onu silahıyla tehdit ederek, kadının hiç bir şeyi fark etmeyeceğini söyler. Donna Elvira'nın kendisini göremeyeceği bir köşeye saklanır. Böylece Da Ponte, komik operaların vazgeçilmez öğelerinden olan kıyafet değiştirme ve karanlıkta eşlerin birbirini tanımaması gibi olayları kullanarak, Bertati'nin tek perdelik librettosunu iki perde haline getirir.

Resitatif (Sahne 3; Leporello, Donna Elvira, Don Giovanni) Donna Elvira sevinç ve kuşku ile sevdiği adama koşar. Leporello sesini olabildiğince değiştirerek efendisini taklit eder ve onun kadınlara söylediği sözleri hatırlamaya çalışarak karşısındakini oyalar. Genç kadın artık ondan ayrılmak niyetinde değildir, Leporello da onu bırakmayacağını söyleyerek içini rahatlatır. Olayları saklandığı köşeden keyifle izleyen Don Giovanni bir an önce kendi çapkınlıklarına devam edebilmek için onların uzaklaşmasını istemektedir. Bulunduğu yerden haykırarak garip sesler çıkarır ve Leporello ile Donna Elvira'nın oradan uzaklaşmalarını sağlar. Artık istediği gibi hizmetçi kızı ağına düşürmek için planını yapar. Elinde bir mandolinle pencerenin altına giderek genç kıza serenada başlar.

No.16 Kazonetta (Don Giovanni): Don Giovanni tüm becerisini gösterdiği küçük parçası boyunca, sevgilisinin pencereye çıkarak onun çektiği acıları dindirmesini ve onu daha fazla üzmemesini söyler. Gerçekten solo mandolinin çaldığı parçada, yaylı sazlar pizzicato* çalarak aynı tınıyı yakalamaya çalışırlar ve kendisine eşlik ederler. [Muz. ör. AÜ. 19] Mozart'ın, Saraydan Kız Kaçırma operasında da buna benzer bir sahnede, mandolin yerine sadece yaylı sazlarla aynı atmosfer yaratılmak istenir. Bu aya tüm opera ve senfonik müzik repertuarında, mandolinin nadir olarak yer aldığı bölümlerdendir.

* Çimdiklemek sözcüğünden gelir. Keman gibi yaylı sazlarda tellerin elle çalınması(Aktüze 2004)

Resitatif: Don Giovanni serenadını bitirince pencerede biri o fark ederek seslenir.

(Sahne 4; Masetto, Don Giovanni ve köylüler): Aynı anda ellerinde silahları olduğu halde Masetto ve köylüler yaklaşmaktadır. Onların geldiklerini duyan Don Giovanni, yanlarına yaklaşır. Kıyafet değişikliğinden faydalanarak Leporello olarak gelenlerle konuşur. Masetto öfkeyle efendisini aradıklarını ve onu bulurlarsa ellerinden kurtulamayacağını söyler. Leporello (Don Giovanni) hemen kendisinin de onlara katılacağını söyleyerek, aklına gelen planı açıklamaya girişir.

NO:17 Arya (Don Giovanni): Hemen adamların ikiye ayrılarak efendisini aramaya başlamalarını öğütler. Zaten fazla uzaklaşmış olmaması gerekmektedir. Mutlak bir pencerenin altında yine serenat yapmakla meşguldür ve onu bulurlarsa hiç acımadan hemen ateş etmelerini söyler. Herkesi farklı yönler gönderdikten sonra, Masetto'nun kendisiyle gelmesini ve geriye kalan bazı ayrıntıları birlikte halledeceklerim açıklar.

Resitatif (Sahne 5; Don Giovanni, Masetto): Efendisini bulduğu zaman onu kolaylıkla öldürecek silahı olup olmadığını sorduğunda, Masetto üstündeki tabancaları göstererek ona verir. Böylece, Don Giovanni elindeki silahları aldıktan sonra onun üzerine saldırarak iyice döver. Neye uğradığını anlayamayan Masetto acı içinde yerde kıvrılırken, hemen oradan uzaklaşır.

Resitatif (Sahne 6; Masetto; Zerlina): Masetto'nun haykırmasını duyan Zerlina hemen elinde bir fenerle gelir. Genç adam, Leporello'nun kendisini çok kötü bir şekilde dövdüğünü söyler. Zerlina, vücudunun nerelerinde acı hissettiğini sorar. Yaralarının çok önemli olmadığını farkedince, eğer kıskançlık yaparak onu üzmekten vazgeçerse, acılarını hemen dindireceğini söyler.

No. 18 Aria (Zerlina): Zerlina, nişanlısının tıpkı küçük bir çocuk gibi nazlayarak, eğer uslu durursa onun yaralarını iyileştireceğini anlatır. Kullanacağı ilaç hiç bir eczacı tarafından bilinmemekle birlikte çok etkilidir. İçinde taşıdığı bu ilacın nerede olduğunu bilmek isterse, elini göğsüne koyarak vuruşlarını duyabilir. Bu noktada önce baslar ve çellolar, daha sonra da nefesli sazlar kalp atışlarını anımsatan bir şekilde duyurulur. Mozart'ın, daha önce de söylediğimiz gibi, Zerlina'nın ariasında üzüntü ve acıdan en küçük bir iz bulunmamasına karşılık, bir ninni ve masal havası egemendir.

Resitatif (Sahne 7; Leporello, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio): Leporello ve Donna Elvira, Donna Anna'nın evinin bahçesine geldiklerinde uzaktan ışıkların yaklaşmakta olduğunu fark ederler. Donna Elvira sevgilisine, korkmak için hiç bir nedenleri olmadığını söyler. Ama efendisinin kılığında yakalanmaktan korkan Leporello'nun içi rahat değildir. Yaklaşanların ne uzaklıkta olduklarını anlamak için genç kadının yanından bir an uzaklaşınca, Donna Elvira yeniden korkuya kapılır.

No. 19 Sestetto (Donna Elvira, Leporello, Donna Anna, Don Ottavio, daha sonra Zerlina ve Masetto): Kendini yapayalnız ve kalbinin atışı ile baş başa bulan Donna Elvira'nın üzüntüsünü, orkestradan yükselen sesler hemen anlatır. Bu arada Leporello, avludan uzaklaşabileceği bir kapı aramakta ama karanlık yüzünden bir türlü bulamamaktadır, içeri giren Donna Anna ve Don Ottavio önce onları fark etmezler. Don Ottavio nişanlısına, artık ağlamamasını yakında babasının intikamının alınacağını söyler. Genç kadının göz yaşlarını ancak Don Giovanni'nin ölümü kurutabilecektir. Donna Elvira ve Leporello kapıya yaklaşırlarken içeri giren Masetto ve Zerlina tarafından yakalanırlar.

(Sahne 8; Öncekiler, Zerlina, Masetto): Kıyafetinden dolayı herkes Leporello'yu efendisi sanmıştır, hemen üzerine yürürler. Donna Elvira kocasını bağışlamaları için yalvarır. Hepsi şaşkınlık içindedirler ama affetmeye asla niyetleri yoktur, sonunda durumun iyice karıştığını gören Leporello üzerindeki çıkarak yere diz çöker ve herkesten af diler. Karşılarındakinin Don Giovanni olmaması, hepsini hem şaşırtır, hem de kızdırır. Sahnedekilerin hepsi karmakarışık duygular içinde olduklarını, o gün yaşadıklarına türlü inanamadıklarını söyler. Donna Anna, babasının katilini bir kez daha elinden kaçırmış olmanın verdiği üzüntü ile oradan uzaklaşır. Tüm altılı boyunca Mozart, yine her zaman olduğu gibi, en ince detayları bile en anlaşılır şekilde duyurmaktan geri kalmaz, şaşkınlık, öfke, acıma, yalvarma gibi birbirinden çok farklı durumları, aynı anda ve birbirinin içinde sergiler.

Recitativo (Sahne 9; Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Masetto): Herkes öfkeyle Leporello'nun üzerine çullanır. Masetto kendisini dövdüğü için, Donna Elvira da onu kandırdığı için bir an önce cezalandırılmasını istemektedir.

No.20 Arya (Leporello): Leporello büyük bir telaş içinde hepsine durumu anlatmaya çalışır. Masetto'nun dövülmesi olayından haberi yoktur. Yaklaşık bir saattir Donna Elvira ile beraber

dolaşmaktadır. Genç kadını kandırmak zorunda kaldığı için de çok üzgündür ama efendisi tarafından buna zorlanmış. Don Ottavio'dan da nişanlısının bahçesine girdiği için özür diler, çıkış yolunu bir türlü bulamadığı için orada kalmıştır. Tam bunları söylediği sırada kapının yanına geldiğini farkeder ve herkesin şaşkın bakışları arasında hızla oradan uzaklaşır. Operanın Viyana versiyonunda Leporello'nun bu aryası yerine aşağı yukarı aynı sözleri içeren bir resitatif yer alır. Eser bugün orijinal haliyle oynanmaktadır.

Resitatif (Sahne 10; Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto): Leporello'nun kaçmayı başarmasına herkes çok kızar. Don Ottavio, nişanlısının babasının katilinin Don Giovanni olduğunun iyice anlaşıldığını söyler. Orada bulunanlara biraz daha evde kalarak Donna Anna'yı teselli etmelerini, kendisinin de son hazırlıkları yaparak Don Giovanni'nin izini mutlaka bulacağını söyler. Eserin basından beri nişanlısının intikamını almak konumunda olan genç adam tüm olanlara karşın hızla harekete geçmiyor. Önceleri tümüyle Donna Anna'nın zoruyla intikam alacağına yemin eden adam, ancak herkesle birlikte olayların gelişiminden haberdar olur. Böylece Da Ponte, nişanlısının istediği şeyleri, sadece görevi olduğu için yapan bir tip yaratır.

NO 21 Arya (Don Ottavio): Mozart Viyana seslendirilmesinde bulunmayan bu aryanın yerine, birinci perdede bir başka aya bestelemiştir. Bugün Don Ottavio'yu seslendirenler ikisinden de vazgeçmek istemedikleri için, her iki aya birden seslendirilmektedir. Don Ottavio orada bulunanlara nişanlısını kendisi dönünceye kadar avutmalarını söyler ve mutlaka babasının intikamını almış olarak döneceğini bildirir. Bu ayardan sonra gelen Sahne 10a-d arası ve No. 21a - No.21b Viyana için bestelenen bölümlerdir.

No. 21 b Recitativo Accompagnato ve Arya (Donna Elvira): Donna Elvira, herkese çektiği acılardan sonra Don Giovanni'nin cezasız kalmayacağına emindir. Daha şimdiden başında çakan şimşekleri ve önünde açılan çukurları görür gibidir. Yine de onun için kaygılanmaktan kendini alamaz. Kendisine tüm çektidiklerine karşın Don Giovanni'yi gerçekte hep sevdiğini karmaşık duygularından kolayca anlıyoruz. Yüreğinde intikam alma arzusu tutuşurken, bir yandan Don Giovanni yerine korkabilen Donna Elvira, operadaki en ilginç ve en tutarlı karakterlerden biridir.

Recitativo (Sahne 11; Don Giovanni, Leporello): Sahnenin değişmesiyle kendimizi bir mezarlıkta buluruz. Mezarlığın ortasında Donna Anna'nın babasının mezarı vardır. Duvardan atlayarak içeri giren Don Giovanni, başından geçen olaylara kendi kendine gülmekte ve Leporello ile Donna Elvira arasında geçenleri merak etmektedir. Ortadaki mezarın kime ait olduğunun farkında değildir. Tam bu sırada uşağı da duvardan atlayarak içeri gelir. Leporello efendisine çok kızgındır ama yine üzerine gidince sesini çıkarmaz. Hemen elbiselerini değiştirmelerini öneren uşak, efendisinin başından geçenleri dinlemeye başlar. Don Giovanni yolda karşılaştığı bir kızın kendisini Leporello zannederek yanına geldiğini ve sevgi dolu sözler söylediğini anlatır. Sonra yanındakinin bir başkası olduğunu fark eden ge kız bağırınca çevreden yetişenlerin elinden kurtulmak için duvardan atlayarak buraya saklanmışır. Leporello bu olayı basit bir macera gibi anlatan efendisine kızmıştır. Yanına yaklaşanın kendi karısı olabileceği ihtimaline karşı Don Giovanni'nin cevabı ve kahkahası tüm mezarlıkta yankılanır. Meglio ancora! (ok daha iyi). Ama aniden duyulan bir ses ikisini de korku içinde bırakır. Ses komutanın mezarı üzerindeki heykelden gelmekte ve kahkahasının şafak sökmeden kesileceğini söylemektedir. Don Giovanni şaşkınlık içinde kimin konuştuğunu araştırırken, Leporello korkudan titremektedir. Cesaretini kaybetmemeye alışan Don Giovanni, etrafta kimsenin olup olmadığını öğrenmek için seslenir. Yeniden duyulan ses, ahlaksız adama ölüleri rahat bırakmasını söyler, o zaman önünde bulunduğu mezarın kime ait olduğunu fark eden Don Giovanni, heykelin altında yazan yazıyı okumasını Leporello'ya emreder. Büyük bir korkuyla taşın üzerine eğilen uşak titreyerek şu satırları okur: “Dell'empio che mi trasse al passo estremo -Qui attendo la vendetta” (Burada beni öldüren ahlaksızdan intikam almak için bekliyorum). Don Giovanni cesaretini kaybetmemeye çalışarak, uşağına heykeli akşam yemeğine beklediğini söylemesini emreder. Bu sahnenin görsel etkisi üzerinde Mozart'ın oldukça düşünmüş olması gerek. 29 Kasım 1780 tarihli mektupla babasına üzerinde çalıştığı yeni operası Idomeneno'daki görünmeyen sesin daha etkili olabilmesi için neler düşündüğünü açıklar. Bestecinin benzer kaygıları Don Giovanni'nin mezarlık sahnesi içinde taşıdığı belli olmaktadır.

No. 22 Duetto (Don Giovanni, Leporello): Korku içinde efendisinin isteğini yerine getirmeye uğraşan Leporello, kibarca heykele yanaşmaya çalışır ama korkudan titreyerek geri döner. Don Giovanni kılıcını çekerek, dediklerini yapmazsa onu hemen öldüreceğini söyler, cesaretini toplayıp mezara yaklaşarak efendisinin onu akşam yemeğe beklediğini söyler. Heykel başım sallayarak daveti kabul eder. Leporello heyecan içinde efendisine olanları görüp görmediğini sorar. Don Giovanni ne olduğunu sorduğunda başıyla heykeli taklit eder.

Bu kez efendisi de görmüştür, cesaretini yitirmeden tekrar meydan okur ve eğer konuşabiliyorsa kendisine kabul edip etmediğini bildirmesini ister. Tüm orkestranın desteklediği güçlü bir akorla birlikte heykelin cevabı salonu doldurur: Si! Leporello korkudan ölmek üzeredir. Hemen oradan uzaklaşmak için efendisine yalvarır. Don Giovanni de olayların gelişiminin gerçekten ilginç olduğunu ve hazırlık yapmasının yerinde olacağını bildirir.

Resitatif (Sahne 12; Donna Anna, Don Ottavio) Nişanlısını teselli etmeye çalışan Don Ottavio çok yakında Don Giovanni'nin cezasını çekeceğini ve böylece hepsinin intikamının alınacağını söyler. Donna Anna hala babasının ölümünün etkisinden kurtulamamıştır, Don Ottavio kadere boyun eğmekten başka çare olmadığını ve artık birlikteliklerini daha çok erteleme gereği olmadığını söyler. Donna Anna, böyle üzüntülü bir anda bunları düşünecek durumda olmadığını söyleyince genç adam nişanlısını zalimlikle suçlar.

No. 23. Resitatif Accompagnato ve Rondo (Donna Anna): Mozart burada sözlerin etkisini daha iyi verebilmek için eşlikli resitafite geçmiştir. Donna Anna çektiği acıların onu çok etkilediğini, oysa nişanlısını hala eskisi gibi sevdiğini söyler. Kendisini suçlamamasını ve onun sadakatinden şüphe etmemesini Don Ottavio'dan rica eder. Çektiği acılar onun davranışlarını etkilemektedir. Belki bir gün acıları hafifleyecek ve huzura kavuşabilecektir. Mozart'ın, koloratur sopranolar tarafından çok sevilen bu ariası, sahneleme açısından da önceki mezarlık sahnesi ile sonradan gelecek olan finalin gerilimi arasında tam bir denge sağlar.

Resitatif: Don Ottavio üzüntüyle yanından ayrılan nişanlısının peşinden giderek, bu sıkıntılı anında onu yalnız bırakmaması gerektiğini söyler.

No.24 Final (Sahne 13; Don Giovanni, Leporello, müzisyenler) Operanın finalinde, yine Mozart'ın diğer bitişlerinden alıştığımız gibi sahneler hiç resitatif olmadan birbirine bağlanarak kesintisiz bir akış sağlanır. Don Giovanni özenle hazırlanmış masanın başında uşağının servis yapmasını beklemektedir. Kendisin eğlenmek için müzik çalınmasını. Harcadığı paranın karşılığını tam olarak almak istediğini söylemektedir. Sahnedeki orkestranın çalmaya başladığı ilk melodi Leporello'ya hiç yabancı gelmez, hemen tanıdığını bildirir: Bravi! "Cosa rara"! Bu sözler, çalınan parçanın bizim için de hiç yabancı olmadığını belli eder. Bu parça Vicent Martin Soler'in "Una cosa rara" operasındandır. Mozart çok ince

bir espri anlayışı ile Don Giovanni'nin ziyafet sahnesinde alıntı yaptığı eserleri, hep o çağın en sevilen operalarından almıştır. Una cosa rara bir süre için Figaro'nun unutulmasına neden olmuş ve tüm kent sadece bu operadan söz etmiştir. Orkestranın çaldığı ikinci melodi, Giuseppe Sarti'nin (1729-1802) *Fra i due litiganti il terzo gode* (İki Kişi'nin Kavgasına Üçüncü Sevinir) adlı operasındandır. Sarti devrin ünlü bestecilerindendi ve eserleri çok beğeniliyordu. Müzik yeniden değiştiği zaman Leporello çalınan ezgiyi çok iyi tanıdığını söyler. Orkestra Figaro'dan birinci perde finalindeki ezgiyi çalmaya başlar. Mozart, Don Giovanni'nin ilk seslendirmesinin yapıldığı kent olan Prag'da, o zamanlar çok sevilen kendi operasından alıntı yaparak, çağın beğenişini tam olarak gözlerimizin önüne sermiştir. Don Giovanni büyük bir iştahla yemeğini yerken Leporello da hem efendisine servis yapmakta, hem de fırsat buldukça karnını doyurmaktadır. Kendini yemeğe öylesine kaptırır ki efendisinin sorduklarına ağzı dolu olduğu için çok güç cevap verir.

(Sahne 14; Öncekiler, Donna Elvira): Bu sakın eğlence havası, birden içeri Donna Elvira'nın girmesi ile bozulur. Genç kadın sevdiği adamın tüm yaptıklarını unutmaya hazırdır. Sadece yaşamını değiştirmesini isteyerek adeta ayaklarına kapanır ama Don Giovanni için bu sözler şaka gibidir, o an yemek yemekten ve içtiği güzel şarabın tadını çıkarmaktan başka bir şey düşünmez. Eğer isterse Donna Elvira da kendisine eşlik edebilir. Öfke ve çaresizlik içinde dışarı çıkan genç kadının çılgılığı bir anda salonu kaplar. Efendisinin buyruğu ile olanları anlamak için giden Leporello da, korku içinde geri döner. Dili tutulan uşak, sadece ağzında taş adam ve kapı vurulması ile ilgili sözler geveler. Aynı anda kuvvetle kapının vurulduğu duyulur. Don Giovanni öfkeyle kapıyı kendisinin açacağını söylerken, Leporello saklanacak bir yer aramaktadır.

(Sahne 15; Öncekiler, il Commendatore): Ve korkunç bir patlamanın ardından, taş adam sahnenin ortasındadır. Mozart, librettoyu inanılmaz bir biçimde müziğiyle destekler. Söylenen her cümle, en küçük duyguyu yansıtan her söz, yeni bir müzikal hareketle canlandırılır. Uvertürün başından tanıdığımız akorlar, bizi hemen esrarlı bir atmosfere sürükler. Mozart'ın genellikle dramatik bir etki yaratmak için kullandığı re minör tonu yeniden karşımıza çıkar, iki kuvvetli akorun ardından heykel Don Giovanni'ye, yemek davetine geldiğini haykırır, hayretini gizlemeye çalışan adam kendi kendine böyle bir şeyi hiç beklemediğini mırıldanır ve soğukkanlılığını bozmadan Leporello'ya sofraya bir üçüncü tabak koymasını emreder, Don Giovanni'nin şaşkınlık anını Mozart, dört ölçü boyu süren senkoplarla belirtir. Tıpkı bestecinin, 20 numaralı re minör piyano konçertosunun (KV 466) girişinde uzun süre devam

eden senkopların sürekli gerginlik yaratması gibi, burada da şaşkınlık ve hayret kelimelerle birlikte müzikte duyurulur. Don Giovanni'nin uşağına emrettiği anda yeniden kararlı hava geri döner. Dört ölçü boyunca sadece birinci kemanlarda duyulan senkoplar, Leporello, un'altra cena - Fa che subito si porti! (Leporello, sofraya hemen bir servis daha koy!) sözleri duyulduğu anda kararlı havayı yansıtabilmek için adeta gizlenir ve viyolalara geçer. Birinci kemanlar yine senkop çalmakla birlikte, ilk sekizliğin olmaması kararsız havayı dağıtır.

Leporello, korku içinde efendisinin emrini yerine getirmek için uzaklaşırken ölmek üzere olduklarını mırıldanır. Heykel hiçbir yere kıpırdamamasını ilahi yiyeceklerle beslenen birinin ölümlülerin yemeklerine gereksinim duymadığını söyler. Buraya gelmesinde çok başka nedenler vardır. Orkestradan duyulan gamlar sürekli bir beklentinin, gelecek olan bir açıklamanın habercisi gibidir. Don Giovanni bu nedenleri açıklamasını isterken, Leporello tüm vücudunu saran titremeye hakim olamadığını tekrarlamaktadır. Orkestradaki gamların yerini kemanlardaki arpejler almıştır. Leporello'nun sürekli heyecanını yansıtan üçlemeleri ve Don Giovanni'nin sinirli sözleri, kemanların bağlı çalınan arpejleri ile adeta yumuşar. Bu bir kaç ölçü, sanki açıklama beklenen ve herkesin suçladığı adamın, o kadar da kötü olmadığına belli belirsiz bir değinme gibidir. Heykel hiç vakti olmadığını bir an önce kendisini dinlemesini isterken, Don Giovanni onu dinlediğini tekrarlar. Bu sözlerin ikinci kez gelişinde yeniden duyulan gamlar, gerilimi ve merakı iyice artırır. Sonunda taş adam isteğini açıklar: Onun davetine karşılık, kendisiyle yemeğe gelip gelmeyeceğini sorar. Leporello uzaktan güç duyulan ama son derece saygılı bir sesle efendisinin bu daveti kabul etmek için hiç vaktinin olmadığını mırıldanır. Orkestradan duyulan senkoplar yeniden kararsızlığı ve herkesin Don Giovanni'nin cevabını beklediğini vurgular. Genç adam kendisine kimsenin korkak diyemeyeceğini söyler. Karşısındaki ısrarla cevap beklemektedir. Don Giovanni kararını verdiğini belirtir. Leporello büyük bir telaşla hayır demesi için efendisini uyarır. Ama kimsenin kendisine "korkak" diyemeyeceğini yineleyen Don Giovanni, geleceğini söyler. Heykelin elini uzatmasını istemesi üzerine, söylenileni yapar ve buz gibi bir elle karşılaşır. Buradan itibaren orkestrada çok daha telaşlı bir tempo başlar, yaylı-sazların tremoloları iyice yaklaşan felaketi haber vermektedir. Taş adam, yaptıklarından pişmanlık duyması için son bir şansı olduğunu söyler ama Don Giovanni'nin böyle bir niyeti yoktur, tüm ısrarları geri çevirir. Leporello tüm gücü ile efendisine pişmanlık duyduğunu söylemesi için yalvarır fakat aldığı cevap her defasında olumsuzdur. Müzikteki gerilim en üst noktaya ulaşırken, Don Giovanni de özellikle 19. ve 20. yy insanının gözünde kahramanlaşır. Ölümüne meydan okuyan, yaptığı şeylerden hiç bir koşulda vazgeçmeyen biri olarak adeta tüm insanlık adına savaşmaktadır. Da

Ponte'nin ve özellikle Mozart'ın Don Giovanni'yi gizlice kahramanlaştırdıkları sezilir. Artık vaktinin dolduğunu açıklayan heykel yeniden karanlıkların içine gömülürken cezasını çekmek üzere kurbanını da birlikte sürüklemeye başlar. Her yanı alevler kaplamıştır. Görünmeyen bir koro yaptıklarının yanında cezasının çok hafif kaldığını Don Giovanni'ye haykırırken o, gördükleri karşısında hayretini ve korkusunu gizleyemez. Tempo iyice hızlanmıştır. Leporello ise saklandığı köşede kendinden geçmiş bir şekilde efendisinden daha çok bağırılmaktadır. Sonunda Don Giovanni, alevler ve dumanlar arasında "hakettiği cezasını çekmek üzere" yer altına çekilir.

(Son Sahne - Sahne 16 - Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto): Don Giovanni'yi yakalamak için içeri koşan herkes, Leporello'yu korkudan titrer bulunca çok şaşırır. Hepsi bir an önce düşmanına cezasını vermek için sabırsızlanmaktadır. Leporello olanları anlatınca önce inanmak istemezler ama Donna Elvira, az önce dışarı çıkarken karşılaştığı korkunç gölgeyi hatırlayınca, içeri gelenin o olduğunu anlarlar. Don Ottavio nişanlısına bir kez daha üzülmekten vazgeçip birlikte olmayı önerir. Genç kadın ise hala bir yıl beklemekten yanadır, sonunda ikisi de beklemeye razı olur. Donna Anna ve Don Ottavio, oyunun başından beri gözlenen çizgide bir karara varırlar. Daha doğrusu, genç adam nişanlısının isteğine uymak zorunda kalır, böylece Donna Anna'nın sevgisi ve bağlılığının hep sözde kaldığı bir kez daha vurgulanmış olur. Donna Elvira yaşamının geri kalan kısmını manastırda geçirmeye ve Don Giovanni'nin yasını tutmaya niyetlidir, bu durumda ona sadık olan tek kişi odur. Masetto ve Zerlina yeniden tüm dertlerden uzak sade yaşamlarına döneceklerdir. Leporello ise kendine daha uygun bir efendi aramaya başlayacaktır. Da Ponte, operayı "mutlu sonla" bitiriyor gibi görünmesine karşın, herkesin aklına pek çok sorunun takılmasına neden olur. Gerçekten mutlu olabilenler sadece basit yaşam sürenlerdir, diğerlerinin sevgileri, bağlılıkları ve nefretleri hep biraz zoraki ve kurallar gereğidir. İsteddiği gibi yaşamının bedeli ya Don Giovanni gibi ödenmekte, ya da Masetto, Zerlina ve Leporello gibi olayların fazla detayına inmeyen bir yaşam seçmek gerekmektedir. Geride kalanlar hep birlikte, insanın ölümünün yaşamının bir aynası olduğunu söylerler. Bir masal havası içinde sona erdirilmek istenilen oyun, seyrettiklerimizin aslında yaşamın tam kendisi olduğunu daha belirgin hale getirir.

8. SONUÇ

Opera tüm sanatları içinde barındıran bir sanat türüdür. Hem göze hem kulağa hitap eder. Opera müziktir, sestir, resimdir, renktir, heykeldir, estetikdir, derinliktir. İçindeki bu çokluk operayı hem anlaşılması hem de üretimi zor bir sanat yapar. Tüm bunların içinde merkezde opera üç şeyin üzerinde durur. Libretto, müzik ve sahne .

Tüm opera tarihi bu üçlünün arasındaki hassas değişimlerin sonuçları ile doludur. Özellikle söz ve müzik arasındaki hiç bitmeyen tartışma önceliklidir. Kimilerine göre opera müzikle varolan, yalnız librettonun gövdesi ve bacakları üzerinde duran bir Kentauros'tur* Schopenhauer ise, operada müziği genel bir kavrama, konuyu da o kavramı aydınlatan örneklerle benzetir. Sanki müzik libretto için değil, libretto müzik için yazılmıştır. Mozart aynı düşünceyi 1781 yılında babasına yazdığı mektupta dile getirir. “Şiir müziğin söz dileyen kızı olmalıdır” . Çağdaşı Gluck (geçen yüzyılda Wagner için) içinse müzik dramın taşıyıcısıdır.

Çok eskiden beri var olan bu tartışmanın anlamı yoktur. Önemli olan bütünlüğe varmaktır. Çünkü opera sanatı içinde barındırdığı her unsurun uyumlu bir bütünüdür. Bu tezde ontolojik varlık tabakalarının analizini özellikle seçtim. Var olan bir sanat eserini parçalara ayırsa da, bir bilgi objesi gibi çözümlenen bu yapıyı, ontoloji son noktada bir bütün olarak algılar. Bu bütünsel yapı içinde operaya uyguladığım tüm analizler, her parçanın birbiri için var olduğunu ve bir önem sırasından ve iktidar mücadelesinden çok, operanın bütünlüğü için var olduklarını ve var oluş sebeplerinin birbirinden çıktığını gösterdi.

Bir var olan estetik obje olarak operanın sahne üzerinde tamamlanması; yani kendini oluşturan tüm unsurların gerçek varlık nedenine kavuşması ve operanın bir son nokta oluşu ontolojik açıdan karakteristik noktadır. Operanın ontolojik varlık tabakalarının analizi ile bu sanata farklı bir bakış açısı ile bakmaya çalıştım. Çünkü kanımca operadan insanların beklentileri değiştirilmelidir. Bu da ancak farklı bakış açıları ile söz konusu ile olabilir. Opera sanatı da bu bütünsellik içinde kavrandığında var oluşunu tamamlar. Ve bu opera üretiminin içinde olan sanatçıların, yeni yetişen öğrencilerin ve alımlayan izleyicilerin operaya bakış açılarını değiştirebilir düşüncesindeyim. Çünkü opera ne salt kostümlü şarkı söyleme, ne de dramdır. Gerçek var oluşuna ve anlamına onu meydana getiren tüm unsurların dengeli ve yerinde algılanışı ile kavuşur.

* Mitolojide yarı insan yarı at ucube yaratıklar(Grimal,1997)

KAYNAKLAR

Aktüze, İ., (2003), Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayınları, İstanbul.

Arel, S., (1997), Prozodi Dersleri, Pan Yayınları, İstanbul.

Berkay, F., (1967), Sanat Ontolojisi Açısından Halk Şiirinde Varlık Tabakaları, Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü,(yayımlanmamış)

Batta, A., (1999), Opera, Composers, Works, Performers, Könnemann, Köln.

Bozkurt, N., (1998), 20. Yüzyıl düşünce Akımları Yorumlar ve Eleştiriler, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Bozkurt, N., (1992), Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Büke, A., (1998), İki Dahi Üç Opera, Boyut Kitapları, İstanbul.

Rosen, C., (1972), The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven, Norton and Company, New York

Elias, N., (2000), Mozart Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Ergüven, M., (1987), Sesle Renk Arasında, Hakan Ofset, İstanbul.

Ergüven, M., (1997), Görmece, Metis Yayınevi, İstanbul.

Geiger, M., (1993), Estetik Anlayış, (Tomris Mengüşoğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Grimal, P., (1997), Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Hartmann, N., (1998), Ontolojinin Işığında Bilgi, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara.

Hodeir, A., (2003), Müzikte Türler ve Biçimler, (İlhan Usmanbaş), Pan Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Z., (1995) Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgi'ye Giriş, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.

Kerman, J., (1956), Opera as Drama, Alfredd A. Knopf, New York.

Knapp, M. BYJ., (1972), The Magic Of Opera, Da Capo Press Inc., New York.

Kuçuradi, İ., (1999), Sanata Felsefe ile Bakmak, Ayraç Yayınları, Ankara.

Lasserre, P., (1996), Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri, (İlhan Usmanbaş), Pan Yayınları, İstanbul.

Mengüşoğlu, T., (2000), Felsefeye Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Oskay, Ü., (1982), Müzik ve Yabancılaşma, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Ratner, L. G., (1985), Classic Music Expression, Form, and Style, Schirmer Books, New York.

Robinson, M.F., (1966), Opera Before Mozart, Hutchinson University Library, London.

Rosen, C., (1972), The Classical Style, W.W.Norton And Company, New York.

Say, A., (2002), Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Stravinsky, İ., (2000), Müziğin Poetikası, (Cem Taylan), Pan Yayınları, İstanbul.

Şatır, S., (1998), Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera, Pan Yayınları, İstanbul.

Şener, S., (1997), Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, YKY, İstanbul.

T.C. Kültür Bakanlığı, DOB Genel Müdürlüğü, (1989) 1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları, 16-17-18 Mayıs, İstanbul

Towsend, D., (2002), Estetiğe Giriş, İmge Kitabevi, Ankara.

Tunalı, İ., (2002), Sanat Ontolojisi, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Tunalı, İ., (2003), Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ulu, E., (1995), Beethoven'in Yaylı Çalgılar Dörtlüleri, Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü (yayımlanmamış).

Worringer, W., (1985) Soyutlama ve Özdeşleyim, (İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yener, F., (1958), Ünlü Operalar, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

Yüksel, A., (2003), Dram Sanatında Ezgi ve Uyum, Alkım Yayınevi, İstanbul.

Yürür, A., (1989), "Bir Sahne Sanatı Olarak Opera", 164-169, 1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları, 16-17-18 Mayıs 1989, AKM, İstanbul.

Dergiler

Ekici, A., (2004), “Müzik, Dil, Retorik”, Geceyarısı Edebiyat Dergisi, (4)

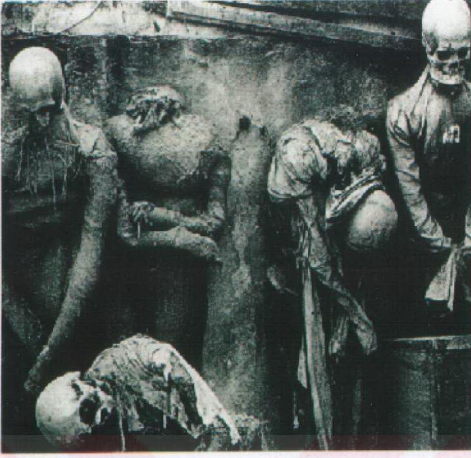
Weill, K., (1990), “Müzikte Gestus”, Folklorla Doğru Dans Müzik Kültür Çeviri ve Araştırma Dergisi, (60)

T.C. Kültür Bakanlığı, (2002-2003 Sezonu), Deli Dumrul, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

T.C. Kültür Bakanlığı, (2002-2003 Sezonu), Don Giovanni, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

T.C. Kültür Bakanlığı, (2003-2004 Sezonu), Jenufa, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

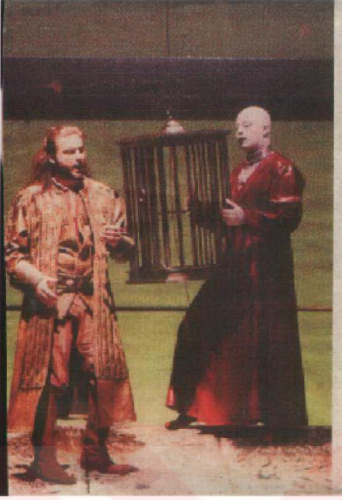




Resim 1. Deli Dumrul Operası Sahne Tasarımı Çağrışım Materyali
Tana Toraga, Dağ insanları ve Ölüleri (Endonezya)



Resim 2. Deli Dumrul Operası Sahne Tasarımı Çağrışım Materyali
Kapadokya- Kaymaklı, Yeraltının Dilsiz Mağaraları (Kültür ve Turizm Bakanlığı 2002-2003 sezonu, Deli, Dumrul operası kitapçığı)



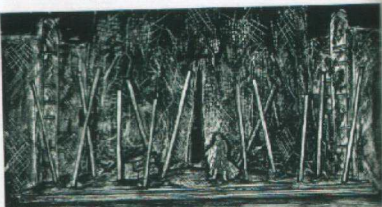
Resim 3. İDOB Deli Dumrul operasından bir sahne Azrail ve Deli Dumrul (17-24 Ocak Milliyet Haftalık Rehber)



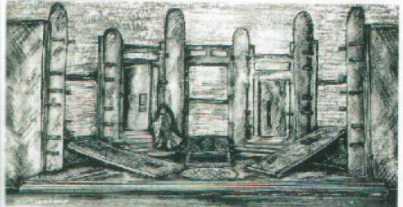
1. Perde



1. Perde 1. Sahne



2. Perde 1. Sahne



2. Perde 2. Sahne

Resim 4. Deli Dumrul operası Sahne Taslakları (Adnan Öngün)



Resim 5. Deli Dürmler Operası Giysi Tasarımları Taslakları (Sevda Aksakoglu)



Resim 6. Kongelige Tiyatrosu, Kopenhag, Don Giovanni, sahne direktörü Hartmut Meyer, orkestra şefi Marco Guidarini, Donna Anna'nın Don Giovanni'nin saldırısına uğradığı sahne, Donna Anna rolünde Irene Theorin (Batta, 1999,s.376).



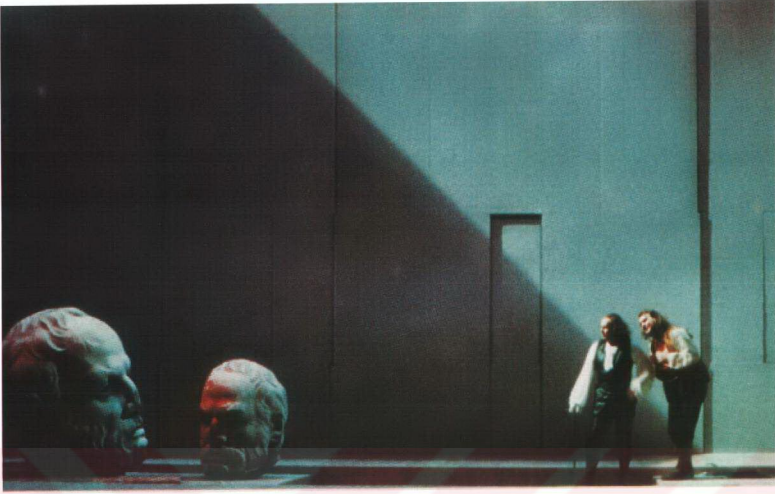
Resim 7. I. Perde sonu, 1996, Kongelige Tiyatrosu(Batta, 1999, 379)



Resim 8. Don Giovanni, Metropolitan operası, 1990, New York, Franco Zefirelli, Don Giovanni Da Ponte'nin metninde yaşı genç asil bir adamdır. Don Giovanni portresi, onun cinselliği ve savaşçı ruhu ile beraber, genç kadınlar konusundaki tecrübeleri ile olgun bir adam olarak çizilebilir. Mozart'ın müziğinde ise Don Giovanni'nin yaşı belirsizdir(Batta, 1999, 379)



Resim 9. Don Giovanni, Ludwig Sievert'in hazırladığı sahne taslağı, rejisör Rudolf Hartmann, Bayerische Staatsoper, 1941/42. Don Givanni'nin başlangıcında ve sonunda üç erkek sesi duyulur (Don Giovanni, Commendatore ve Leporello). Bu sahneler dramatik paralellikler gösterir. Commendatore ile karşılaşma ve onun ölümü, Don Giovanni'nin soğukkanlılığı. Bu olaylara eşlik eden müzikte trombonlar vardır. Mezarlık sahnesinde (II. Perdenin başı) Don Giovanni heykeli yemeğe davet eder, biz yine trombonları duyarız.



Resim 10. Mezarlık sahnesi, Salzburg festivali 1994, orkestra şefi Daniel Barenboim, rejisör Richard Peduzzi, yeraltı dünyasını temsil için kullanılan metal nefesli sazlar ve başlangıçtaki trombonlar yine duyulur.



Resim 11. Don Giovanni I. Perde Don ve köylü kızı Zerlina'nın sahnesi (La ci darem la Mano)

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	9.10.1971	
Doğum Yeri	İstanbul	
Lise	1986-1988	Sarıyer Vehbi Koç Vakfı Lisesi
Lisans	1990-1998	İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Yüksek lisans		Opera Şan Bölümü
Yüksek Lisans	2000-Devam ediyor	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Çalıştığı Kurumlar

2002-Devam ediyor	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Araştırma Görevlisi
-------------------	---