



ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SİYASAL BİLGİLER FAKÜLTESİ
KAMU YÖNETİMİ ARAŞTIRMA ve UYGULAMA MERKEZİ



PROF. DR. OĞUZ ONARAN'A ARMAĞAN

Editörler:

Şulenu ÖZKAN ERDOĞAN
Ozan ZENGİN

Ankara Üniversitesi Yayınları No: 534
Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayın No: 615
Kamu Yönetimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (KAYAUM) Yayın No: 13

© Prof. Dr. Oğuz Onaran'a Armağan

Editörler:
Şulenur ÖZKAN ERDOĞAN
Ozan ZENGİN

Kapak ve kitapta kullanılan fotoğraflar için
Sayın Atila Cangır'a teşekkür ederiz.

ISBN: 978-605-136-299-1

Baskı Yeri:
Ankara Üniversitesi Basımevi
İncitaşı Sokak No.10, 06510, Beşevler/ANKARA
Tel: 0312-213 66 55
Basım Tarihi: 19.08.2016

ESKİ REJİM'DEN BİRİNCİ İMPARATORLUK DÖNEMİNE FRANSA'DA OPERA

Ateş USLU*

Giriş

Devrimlerin tarihinin yazılması Yakınçağ tarihçiliğinin önde gelen uğraşlarından. Fransız Devrimi'nin tarihi de sayısız araştırmacı tarafından çeşitli boyutlarıyla yazılmıştır. Devrim salt siyasi boyutlarıyla incelenmekle kalmamış, gerek uzun soluklu bir toplumsal-ekonomik dönüşümün önemli bir uğrağı olarak, gerekse uluslararası ilişkilerin tarihsel gelişiminin bir parçası olarak tahlile tâbi tutulmuştur. Devrimin kültür tarihi ve gündelik yaşam tarihi ile bağlantısının incelendiği araştırmaların sayısı da artmaktadır. Devrim tarihinin bu çok boyutlu yazımında bir boyutun oldukça eksik kaldığı söylenebilir. Bu boyut, genel olarak müzik tarihini, özel olarak da opera tarihini içermektedir. Opera ve müzik araştırmaları siyasi tarih konularının incelenmesi için elverişli bir çerçeve teşkil eder, ancak müzik terminolojisinin ve müzikoloji literatürü tarihçiler tarafından ulaşılmaz kabul edilmesi gibi nedenlerle bu alanlar arasında bir bağlantı kurulması güçleşir (bkz. Uslu, 2010: 292). Eski Rejim, 1789 Fransız Devrimi ve Birinci İmparatorluk (1804-1815) döneminin siyasi açıdan gayet güçlü incelemelere tâbi tutulmasına rağmen dönemin opera üretiminin incelemesinin yalnızca müzikologlar tarafından yapılmasının başlıca nedeni, tarih ve müzikoloji disiplinleri arasındaki bu kopukluktur. Buna ek olarak, 1789-1815 döneminde yazılmış ve sahnelenmiş olan operaların modern repertuara yansımalarının son derece az olması ve bu operaların kayıtlarının yapılmamasının da tarihyazımında bu dönemin opera tarihine olan ilgiyi azalttığı söylenebilir. XVIII. yüzyıl klasik bestecilerinin, özellikle Wolfgang Amadeus Mozart'ın eserleri ve XIX. yüzyılın büyük romantik opera gelenekleri belirli ölçülerde de olsa siyasi-toplumsal tarih incelemelerine konu olabilirken, Devrim ve İmparatorluk operası keşfedilmeyi bekleyen bir toprak, bir *terra incognita* olarak kalmaktadır.

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi.

XIX. yüzyıl boyunca Paris Avrupa'nın yalnızca, genel olarak entelektüel alanda, özel olarak da müzik alanında merkezi konumundadır. İtalyan yarımadası opera sanatında öncelikli konumunu bu sanatın ortaya çıktığı dönem olan 1600'lü yılların başından itibaren korumuş olsa da, XIX. yüzyıl opera bestecilerinin önemli bir kısmı için Paris önemli bir çekim merkezi olabilmektedir. Bu çalışmada, Fransa'nın opera sanatında elde ettiği öncelikli konumun kültürel, toplumsal ve siyasi tarihteki temelleri araştırılacak, bu doğrultuda Fransa'da opera sanatının XIX. yüzyıl başına değin gelişimi ele alınacaktır. XIX. yüzyıl operasında yerleşiklik kazanacak olan siyasi-toplumsal temaların ve müzikal üslupların Fransız Devrimi öncesinde ve sonrasında geçirdiği dönüşümler ve bu dönemin eserlerinin romantik üslubun gelişimine katkısı da incelenecek olan konular arasındadır. Bu doğrultuda öncelikle Fransız Operası'nın Eski Rejim döneminden devralınan mirası siyasi ve toplumsal boyutlarıyla incelenecektir. Devrimi önceleyen yıllarda lirik estetiğin yeniden tanımlanmasını sağlayan Grétry gibi bestecilerin eserleri de bu başlıkta incelenecek olan konular arasındadır. İkinci bölüm 1789'dan 1800'lerin başına uzanan dönemde Fransa siyasi tarihinin ve Fransa'daki opera temsillerinin paralel tahliline ayrılmıştır. Son bölümde ise Napoléon Bonaparte'ın I. Napoléon adı altında "Fransızların İmparatoru" olarak hüküm sürdüğü 1804-1815 yıllarında lirik sanatın Fransa'daki gelişimi takip edilecektir.

1. Fransız Operası ve "Eski Rejim"ın Mirası

1.1. "Güneş Kral" ve Fransa'da "Lirik Sanat"

Paris'in Avrupa opera dünyası içindeki yerini tam olarak anlayabilmek için Devrim öncesi dönemi incelemek gerekmektedir. Donald Jay Grout ve Hermine Weigel Williams (2003: 335), Paris'in opera alanındaki ayrıcalıklı konumunun Gluck döneminde kazanıldığını belirtirler. Fransa'da yerleşik bir opera geleneği oluşması ise XVII. yüzyılın ikinci yarısında, XIV. Louis'nin krallığı döneminde gerçekleşmiştir. Kral, bu dönemde aristokratların gücünü kısıtlayıp kendi mutlak iktidarını kurmaktadır. Dönemin sanat eserleri de propaganda malzemesi olarak kullanılmaktadır: Mimari eserleri "Güneş Kral"ın görkemini yansıtırken, sahne eserleri de kralın mutlak iktidarını simgesel ya da doğrudan yollarla yüceltmektedir. Dönemin önde gelen bestecisi Jean-Baptiste Lully, İtalyan asıllı olmasına rağmen İtalyan opera gruplarının etkisini kırmayı başarmış, 1672'de ise kralın resmi onayıyla Fransa'da opera alanında faaliyet gösterme tekeline elde etmiştir. Bu karar, 1670'li ve "80"li yıllarda Lully'nin (çoğunlukla Philippe Quinault'nun librettoları üzerine bestelediği) bir dizi eseri Fransız opera stiline temelini atmasına zemin hazırlamıştır. 1697'de ise, bir oyunda XIV. Louis'nin eşi

Madame de Maintenon ile alay etmeleri nedeniyle İtalyan tiyatrocuların kovulmasıyla birlikte Fransa’da İtalyan oyuncuların temsilleri geçici bir süre için bütünüyle son bulacaktır.

Lully, müzikli sahne eserleriyle İtalyan opera geleneğinden belirgin bir kopuş sağlama amacındadır, keza söz konusu eserler “opera” olarak değil, “ lirik tragedya” olarak adlandırılmaktadır. İtalyan ve Fransız lirik sahne eserleri arasındaki fark bu adlandırma farklılığından ibaret değildir; süslemeli, melodik arylar ve klavsen eşlikli recitativo bölümlerin sıralanmasından oluşan operaların aksine Fransız lirik tragedyalarında yarı-konuşur biçimde söylenen, deklamasyona dayalı bölümler ağırlıktadır. Koro ve dans kısımları da Fransız operalarında (İtalyan operalarının aksine) önemli bir yer tutmaktadır. Fransız opera geleneği, XVII. yüzyılda Pierre Corneille, Jean Racine ve Jean-Baptiste Molière gibi yazarlarla üstün bir nitelik kazanan Fransız tiyatro geleneğiyle yakından bağlantılıdır. Fransız opera müziğinde deklamasyonun tuttuğu önem (ve daha sonraki dönemlerde Fransız müziğinin gücünü dramatik yoğunluğundan aldığı yolundaki yaygın görüş) bu geleneğin etkisinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Quinault’nun librettoları esas olarak mitolojik öykülerden ya da Ortaçağ şövalye masallarından esinlenerek yazılmıştır, tanrıların ya da kralların aşk hikâyelerini sahneye taşımakta, örtülü olarak da XIV. Louis’nin mutlak iktidarını yüceltmektedir. Versailles Sarayı’nda düzenlenen opera temsillerinde dans bölümlerine saray ahalisi etkin bir şekilde katılmakta, bazı durumlarda kral da opera temsillerinde dans edebilmektedir.

Kraliyet Müzik Akademisi adıyla 1669’da kurulan Paris Operası, XVII. yüzyılda özel bir kurum konumundadır; mali olarak saraya bağlı değildir ve hükümdardan herhangi bir destek almamaktadır: Gelirlerini temsillerde alınan giriş ücretlerinden elde etmektedir (Chaillou, 2004: 19-20). Bu durum 1749’da değişmiş, opera yönetimine doğrudan müdahale etme isteğinde olan XV. Louis iktidarı opera yönetimini kamusal hale getirmiştir. Bununla birlikte, Fransız operası (dönemin adlandırılmasıyla “ lirik tragedya”sı) 1749 öncesinde ve sonrasında esas olarak iktidarla bağlantılı bir kurum olma özelliğini korumuştur: Opera temsilleri halka açık olsa da, aristok-rasi seyirci kitlesinin en önemli kısmını oluşturmaktadır, seçilen eserler de dönemin monarşik dünya görüşünü yansıtmaya devam etmiştir.

1.2. Lully Sonrası Dönem

Lully’nin oluşturduğu gelenekteki ilk kırılma bestecinin ölümünden elli yıl kadar sonra, 1730’lu yıllarda, Jean-Philippe Rameau’nun eserlerinin kazandığı başarıyla gerçekleşti. Rameau yüzyılın başında çeşitli eğitsel eser-

leri, dini ve dindışı besteleri ve müzik alanındaki teorik yapıtlarıyla ismini duyurmuştu. *Hippolyte et Aricie* adlı operasının 1733'te yapılan ilk temsili ise Paris lirik sahnesinde büyük bir tartışmaya neden oldu. Rameau'nun operası Lully'nin eserlerinin sadeliğiyle bir kopuş yapıyor ve barok üslubun üçüncü ve son dönemini karakterize eden melodi zenginliğini taşıyordu. Bunun yanında, Rameau'nun eseri önceki dönemlerde görülmeyen düzeyde bir duygusal ifade gücüne sahipti. Ancak James H. Johnson (1995: 49), dönemin Parisli izleyicilerinin bu ifade gücünün farkına varmış olamayacağını belirtir, zira dönemin izleyicisi opera salonunda estetik bir değerlendirme yapmaktansa toplumsallaşma eyleminde bulunmaktadır. Müziğin dramatik yapısı da izleyici üzerinde derin bir etki bırakmamaktadır; izleyiciler eserin üstün niteliklerine dikkat etmek yerine aralarında konuşmakta, kimi zaman da temsil esnasında dans etmekte ve şarkı söylemektedirler.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa müzik yaşamının merkezi konumunda olan şehir Viyana'dır. Dönemin Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven gibi önde gelen bestecilerinin Viyana'da ya da Habsburg İmparatorluğu'nun aristokrat saraylarında faaliyet göstermesi, şehrin bu özelliğini pekiştirmektedir. Christoph Willibald Gluck Paris'e yerleşmeden önceki kariyerinin büyük bir kısmını Viyana'da yapmış, 1750'lerden "70"lerin başına uzanan dönemde İtalyan üslubunda bestelediği bir dizi İtalyan operasının ilk temsilini Viyana'da gerçekleştirmişti. Mozart ve Salieri'nin önemli eserleri ise 1780'lerde yine Viyana'da sahnelenmişti. Aynı dönemde Paris de müzik yaşamı için önemli bir merkez olma özelliğini taşıyordu. Gluck ve Niccolò Piccini'nin 1770'lerde, Salieri ve Cherubini gibi bestecilerin ise 1780'lerde Paris'te kariyer yapması bu durumun önemli göstergelerindendir.

XVIII. yüzyılın ortasında Fransa müzik yaşamında önemli bir gelişme meydana geldi: Giovanni Battista Pergolesi'nin *La Serva padrona* (Hanım Olan Hizmetçi) adlı İtalyanca "intermezzo"su 1752'de bir gezgin tiyatro grubu tarafından Kraliyet Müzik Akademisi'nde sahnelendi. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Paris'te İtalyan operalarının temsili olağanüstü bir olay değildi, XIV. Louis'nin ölümünden sonra kral naibi Philippe d'Orléans İtalyan opera gruplarının Paris'te temsil yapmasına izin vermişti. Ancak Kraliyet Akademisi sahnesindeki temsiller Fransız lirik tragedyalarının tekelinde kalmaya devam ediyordu. Dolayısıyla 1752'de gerçekleşen olay dönem için bir skandal niteliğindedir. Buna bağlı olarak başlayan ve İtalyan operası temsillerinin serbest bırakılması gerektiğini savunanlar Fransız operasının tekelini korumasının gerekliliğini savunanlar arasındaki büyük tartışma 1754'e kadar sürdü. Bu noktada Rameau (Jean-Jacques Rousseau gibi yazarlara karşı) Fransız geleneğinin başlıca savunucularından biri haline geldi.

James H. Johnson (1995: 54, 67), 1770'li yıllarda Paris'teki opera temsillerinde meydana gelen bir değişime dikkat çeker. Bu yıllarda, seyirci kitlesindeki burjuvaların sayısının gün geçtikçe artmasına bağlı olarak, operalardaki duygusallığa ve arzulara yönelik ilgi de artmıştır; bunun yanında, operaya gitmek esas olarak toplumsal bir faaliyet olma özelliğini korusa da, eserin estetik değerine yönelik ilgi de belirli ölçülerde artış göstermektedir. Gelişmekte olan burjuva toplumunun estetik değerleri ve sanata verilen değerlerin değişimiyle açıklanabilecek olan bu gelişme, 1774'te Gluck'un Paris'e yerleşmesi ve ilk operalarını sahnelemeye başlamasıyla kristalize olmuştur. Kısa bir süre içinde, Parisli genç kadınlar arasında "Gluck'un operalarında gözyaşı dökmek" adeta bir moda haline gelmiştir; aynı dönemde genç kızların temsil sırasında duygu yoğunluğundan bilinçlerini kaybettiği durumlara bile rastlanmaktadır (Johnson, 1995: 60-61). İtalyan besteci Niccolò Piccini'nin 1776'da Paris'e yerleşmesinden sonra başlayan Gluck-Piccini mücadelesinin, geleneksel İtalyan operası çizgisinde kalan Piccini'nin yenilgisiyle sonuçlanması bu balamda bir rastlantı değildir. Bu yenilgiye paralel olarak zafer kazanan, Rameau'nun başlattığı yoğun duygusal ifade gücüne dayalı üslubu devam ettirip kendi stiliyle sentezleyen Gluck olmuştur. Bu şekilde İtalyan operası karşısında özgün bir üslup olma iddiasını taşıyan Fransız operası XIX. yüzyıl boyunca da özerk gelişimini sürdürmüştür.

1.3. Operakomik Geleneği ve Kurtuluş Operası

Lirik tragedyaya geleneğinin yanında, Fransız operasının bir diğer türü de XIX. yüzyılda miras olarak alınmıştır. Başından sonuna kadar bestelenen lirik tragedyalardan farklı olarak, konuşmalı bölümler ve şarkıları bir araya getiren operalar XVIII. yüzyılda özellikle Paris İtalyanlar Tiyatrosu'nda popüler hale gelmiştir. İtalyan komedyenlerin 1697'de kovulmasıyla birlikte, Paris'in fuarlarında faaliyet gösteren tiyatro grupları İtalyan repertuarını devralmıştı. Söz konusu fuar tiyatroları 1714'te Opéra Comique adı altında birleşerek kurumsallaştı. XIV. Louis'nin ölümünden sonra kral naipliği görevini üstlenen Philippe d'Orléans ise 1716'da İtalyan tiyatro ve opera gruplarının Paris'e dönmesine izin verdi; bu şekilde İtalyan Komedyası adlı tiyatronun temeli atıldı. Böylece XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, ciddi konulu ve katı kurullarla belirlenen bir repertuara sahip olan Opera'nın yanında, daha hafif eserleri temsil eden iki tiyatro faaliyet göstermeye başladı. Opéra Comique'in 1762'de İtalyan Komedyası ile birleşmesiyle, popüler opera temsillerinin kurumsal bir çerçevede yürütülmesi için önemli bir adım atılmıştı.

Opera temsillerinde gerçekleşen bu gelişmeler, opera türündeki gelişmelere de paraleldi. *Comédie mêlée d'ariettes* (arietta'larla karışık komedy)

adı verilen tür Fransız besteciler tarafından 1760-1790 yıllarında geliştirilmiş, böylece XIX. yüzyılda operakomik (*opéra comique*) adıyla önemli bir gelişme gösterecek olan türün temelleri atılmıştır (Johnson, 1995: 105-106). İtalyanlar Tiyatrosu'nda esas olarak komedy ve fars türünde librettolar üzerine bestelenen bu tür operalarda, Nicolas Dalayrac, François André Danican Philidor ve André Ernest Modeste Grétry gibi Fransız bestecilerin döneminde ciddi konular da işlenmiştir. Bu nedenle her ne kadar kelime anlamı “komik opera” olsa da, *opéra comique*'in “komik opera” olarak tercüme edilmesi yerinde olmayacaktır.

Son derece katı kurallara sahip olan ve mitolojik hikâyeler ile ortaçağ masallarıyla kısıtlı bir konu yelpazesıyla sınırlı kalan lirik tragedyanın çizdiği sınırlar, popüler bir tür olan operakomik sayesinde aşılabilmektedir. XIX. yüzyılda önemli bir gelişme gösterecek olan “tarihsel opera”ların temeli de yine XVIII. yüzyılda operakomiklerle birlikte atılmıştır: Devrim arifesinde Fransa'da konusunu Fransa tarihinden alan operaların yaygınlaşması bu şekilde mümkün hale gelmiştir. Operakomik türü çerçevesinde gelişen bir alt-tür olarak XVIII. yüzyılın son çeyreğinde öncülleri ortaya çıkan ve Devrim sonrasında altın çağını yaşayan “kurtuluş operası”ndan bu noktada söz edilebilir. Haksızlığa uğramış bir kahramanın ya da bir kişinin âdil bir kral ya da bir yönetici tarafından kurtarıldığı bu operaların ilk örneklerinden biri olarak, Grétry'nin *Richard Coeur de Lion* (Aslan Yürekli Richard) adlı operası sayılabilir.

Grétry 1741'de Belçika'da doğmuş, doğduğu şehir olan Liège'de aldığı müzik eğitiminden sonra 1760'lı yıllarda Roma'da müzik eğitimini derinleştirmeye gönderilmiştir. 1767'den itibaren Paris'e yerleşmiş ve kısa bir süre sonra bir operakomik bestecisi olarak ismini duyurmuş, 1774'ten itibaren ise Kraliçe Marie Antoinette'in özel müzik direktörü konumuna yükseltilmiş, kraliçenin özel desteğini kazanmıştır. 1770'ler ve 1780'lerde sahnelenen eserleri de esas olarak operakomik türündedir. Grétry'nin eserleri çoğunlukla melodik zenginlikleriyle dikkat çekmektedir. Çeşitli operalarının librettosunu kaleme almış olan yazar Jean-François Marmontel'in (1891b: 372) anılarında belirttiği gibi, bestecinin müziği İtalyan müziğine doğrudan dâhil olmasa da İtalyan stilini hatırlatan özellikler taşır; şan çizgisindeki kolaylık, ifadelerdeki doğallık, “aryaların ve düetlerin hoş bir şekilde resmedilmesi” Grétry'nin stiline başlıca özellikleri arasındadır. Librettosu dönemin operakomik türünün önde gelen libretto yazarlarından Michel-Jean Sedaine tarafından kaleme alınan *Richard Coeur de Lion*'un ilk temsili 1784'te, o dönemde İtalyan Komedyası adını taşıyan İtalyanlar Tiyatrosu'nda yapılmış ve büyük başarı elde etmiştir.

Grétry'nin *Richard Coeur de Lion* operasının konusu XII. yüzyılda, Üçüncü Haçlı Seferi sonrasında Almanya'da geçer (bkz. Sedaine, 1860). Perde açıldığında bir kale ve kaleyi çevreleyen kır alanı görülür. Köylüler şarkılar söyleyerek tarladan evlerine dönmekte ve yakında gerçekleşecek olan bir düğünün coşkusunu şarkılarında dile getirmektedirler. İngiltere kralı Richard'ın yakın dostlarından Blondel, kör bir ozan kılığına girmiş olarak, köyün gençlerinden Antonio'nun eşliğinde sahneye girer. Yöre sakinlerinden Sir Williams sahneye girer ve kalenin postacısının taşıdığı mektupları zorla ele geçirir: Kale yöneticisi Florestan, Williams'ın kızı Laurette ile gizlice mektuplaşmaktadır. Florestan mektuplardan birinde sevgilisini görmek istediğini söylemekte, ancak kalede bulunan bir mahkûm nedeniyle görev yerini terk etmesinin zor olduğundan yakınmaktadır. Bu sözleri duyan Blondel, kralın şatoda hapsedilmiş olduğunu anlar. Bu sırada, Sir Williams'ın evinde bir geceliğine konaklayacak olan bir asil hanım, maiyetiyle sahneye girer: Blondel gelenin Richard'ın sevgilisi Marguerite olduğunu anlar. Richard'ın bestelediği bir şarkının müziğini kemanıyla çalar ve Marguerite'in maiyetiyle birlikte geceyi Williams'ın evinde geçirmeye hak kazanır. İkinci perdede Richard'ın kalede hapis tutulduğu oda, odanın önündeki teras ve kale duvarının dibi görülür. Richard, bir aryayla geçmiş zaferlerini anmakta ve sevgilisi Marguerite'i hatırlamaktadır. Kale duvarının dibine gelen Blondel, kemanıyla Marguerite'e çalmış olduğu şarkıyı bu sefer kralın duyabileceği şekilde, sözleriyle söyler; Richard da kendi bestelemiş olduğu bu şarkıya kale terasından katılır. Ancak kale muhafızları kralı geri hapseder ve Blondel'i yakalarlar. Blondel Florestan'la görüşme talep eder ve kale yöneticisini Laurette'ten kendisine haber getirdiğine inandırır. Florestan bunun üzerine Blondel'i serbest bırakır. Üçüncü perdede Kontes Marguerite ile görüşen Blondel, kimliğini açıklar ve kralın kalede tutsak tutulduğunu haber verir. Kontesin maiyeti kralı kurtarmaya karar verir, Blondel'in planına göre kale yöneticisi bir düğün bahanesiyle davet edilecek, bu şekilde komutansız kalacak olan kale garnizonunun yenilmesi daha kolay hale gelecektir. Düğün kutlamaları, bir köylü ve koronun karşılıklı olarak söylediği şarkıyla başlar; yavaş ve hızlı olmak üzere iki kısımdan oluşan bir dansla devam eder. Bu sırada kutlama yerine gelen Florestan, Laurette ile dansa hazırlanmaktayken Richard'ın yandaşlarıyla yakalanır. Daha sonra Richard Blondel'in de yardımıyla serbest kalır, Kontes'e kavuşur; Florestan da dâhil olmak üzere herkes mutluluk şarkılarına katılır.

Piotr Kaminski (2003: 542), *Richard Coeur de Lion*'un Paris'te (ve hemen sonrasında birçok Avrupa sahnesinde) elde ettiği büyük başarıyı, dönemin burjuvalaşan seyirci kitlesinin zevklerine hitap edebilmesine bağlar. Gerçekten de operada hâkim olan Orta Çağ dekoru dönemin edebi zevk-

lerini ve “gotik dönem”e olan tutkusunu yansıtmaktadır. Grétry, müziğiyle de Ortaçağ’a atıf yapmaya çabalar; anılarında, operada kullandığı çeşitli müzikal tekniklerle (örneğin kontrpuan’ın kullanımıyla) operanın “modern dönemde geçmediğinin” altını çizdiğini belirtir (Grétry, 1829: 291). Opera her ne kadar bir kralın adını taşısa da, olay örgüsünün kralın eylemlerinin ya da kahramanlıklarının merkezinde döndüğü söylenemez. Aksine, kral tutsak konumundadır, doğrudan bir eylemde bulunmaz ve diğer karakterlere oranla daha az sahnede görülür. Operanın gerçek kahramanı, kralın sadık dostu Blondel’dir. Operada hem asil, hem de köylü karakterler ön plandadır; konu da esas itibarıyla ciddi bir nitelik taşımasına rağmen gülünç olaylar ve replikler esas öyküye ve müziğe ustalıklı dâhil edilmiştir. İlk solo bölüm köylü genç Antonio’nun sevgilisi için söylediği pastoral renkler taşıyan üç kupleli şarkıdır. Laurette’in Florestan karşısındaki heyecanını anlattığı arya pastoral renkler taşımasa da sadeliğiyle dikkat çekmektedir. Blondel ve Richard’ın büyük aryalari ise kahramanca bir tonlamaya sahiptir; özellikle Richard’ın hapisshanedede geçmiş günlerini anımsarken söylediği aryada orkestranın trompetlerle savaş başarılarına atıf yapmasıyla dikkat çeker. Operanın müzikal anlamda en dikkat çekici noktalarından biri, Kral Richard’ın bestelediği romansın ana motifinin çeşitli biçim ve varyasyonlarla toplam dokuz defa olmaz üzere kullanılır. Grétry, anılarında (1829: 293) bu romansın tüm operanın eksenini teşkil ettiğini belirtir ve seyircinin de bu durumu anladığını ümit ettiğini söyler. Operada koronun başlı başına bir karakter özelliği taşıdığı görülür: Perdenin açılışından itibaren karakterlerle diyaloga girer, doğrudan doğruya eyleme müdahale eder. İtalyan Komedyası’nın 1783’te yenilenmesinden sonra geniş bir koro kadrosuna sahip olması da Grétry’nin bu dönemdeki eserlerindeki koral yazımın güçlülüğünün nedenleri arasında sayılabilir. Grétry’nin, Gluck’un açtığı yoldan devam ederek katı biçimsel ayrımları aşmaya çalıştığı görülür. Örneğin uvertür (tıpkı Gluck’un *Iphigénie en Tauride*’inde olduğu gibi) doğrudan doğruya koro şarkısına bağlanır, ilk sahne boyunca uvertürün melodileri koronun ve solistlerin replikleri ile dönüşümlü olarak ortaya çıkar. Librettoda yer alan sahne notları da (Sedaine, 1860: 318) bu ilk sahnenin geniş, koronun ve solistlerin dâhil edildiği bir uvertür olarak tasarlandığını akla getirir.

2. Fransız Devrimi’nden Konsüllük Dönemine Opera

2.1. Kurtuluş Operalarının Altın Çağı

1789 yılının ikinci yarısında yaşanan bir dizi olay, Fransa’nın (ve genel olarak Avrupa’nın) tarihine damga vuracak bir dönüşüm sürecine neden oldu. Soylular ve ruhban dışında kalan halk kesimlerine tekabül eden

“Üçüncü Tabaka”nın, diğer tabakalara tanınan ayrıcalıkları reddetmesi ve Kral XVI. Louis’in karşı çıkmasına rağmen 27 Haziran 1789’da feodal tabaka ayrımlarını reddeden bir “Ulusal Meclis” kurmasıyla devrim süreci fiilen başladı. Bu süreçte, dönemin en önemli kamusal kurumları arasında yer alan opera da çoğunlukla siyasi gösterilerin ve toplumsal çalkantıların mekânı ve nesnesi haline geldi.

Ulusal Meclis’in kurulmasıyla sonuçlanan gelişmelerden rahatsız olan XVI. Louis, mutlak monarşinin içinde bulunduğu kriz ortamını aşmak için çeşitli hamleler yapıyordu. Meclis 9 Temmuz 1789’da Ulusal Kurucu Meclis adını almıştı: Anayasal monarşinin kurulmaya başlaması anlamını taşıyan bu adım, kralın geleneksel olarak meşruiyetini Tanrı’dan alan iktidarını kaybedeceği ve halk egemenliğine dayalı bir monarşinin yerleşiklik kazanacağı anlamını taşıyordu. Kralın bu süreci tersine çevirme amacıyla yaptığı ilk hamle, 11 Temmuz 1789’da devlet bakanı Jacques Necker’i görevinden almak oldu. Bu karar Paris halkınca öfkeyle karşılandı ve bu şekilde Fransız Devrimi’nin geniş halk kitlelerinin etkin rol oynadığı yeni bir dönemi başlattı. Necker olayını protesto etmek isteyen 3.000 kadar Parisli 12 Temmuz’da Opera salonunu bastı. Göstericiler Opera’yı elit kültürün bir merkezi olarak görüyor ve opera temsillerinin durdurulmasını istiyordu (Marmontel, 1891c: 258; Rabb, 2006: 322). Bu eylemin sonucunda Opera ve Opéra Comique dokuz gün boyunca kapalı kaldı; salonlar yeniden açıldığında ise repertuar değişmeye başlayacak, hükümdarı ve monarşiyi öven operalar yerine “kurtuluş operaları”nın ağırlıkta olduğu bir program hâkim olacaktı. Rabb’a göre (2006: 322), operanın güçlü bir siyasi araç olabileceği fikri bu tarihten itibaren yerleşiklik kazanmıştır. Yine Necker olayına bağlı olarak gelişen isyanlar büyümüş ve 14 Temmuz 1789’da Paris halkı, hapisane olarak kullanılan ve mutlak monarşinin sembollerinden biri haline gelen Bastille Kalesi’ni kuşatıp alarak devrimin en simgesel hareketlerinden birini gerçekleştirmiştir. Bu tarihten itibaren devrimin hukuki-anayasal düzlemde bir dönüşümden ibaret olmayıp, halk kitlelerinin doğrudan eyleminin ürünü olduğu anlaşılmıştır.

Grétry’nin 1791’de ilk temsili yapılan *Guillaume Tell* operası, gerek konu seçimi, gerekse müziksel özellikleri bakımından dönemin özelliklerini yansıtır. Operanın librettosu, tıpkı *Richard Coeur de Lion* örneğinde olduğu gibi, Michel-Jean Sedaine tarafından yazılmıştır. Librettonun edebi kaynağı ise Antoine-Marin Lemierre’in 1768’de ilk temsili yapılan aynı adlı tragedyasıdır; Lemierre devrimin ilk yıllarında en sevilen tiyatro yazarlarından biri konumundadır, *Guillaume Tell* adlı eseri devrimden kısa bir süre önce, 1786’da büyük başarıyla tekrar sahneye konmuştur.

Grétry'nin *Guillaume Tell*'inin konusu Ortaçağ İsviçre'sinde geçmektedir. İsviçreli köylü Guillaume Tell'in kızı, Melktal adlı bir delikanlıyla evlenmeye hazırlanırken, eğlenceler Melktal'ın yaşlı babasının gözlerinin oyularak cezalandırıldığı haberiyle kesintiye uğrar: ihtiyar Melktal, İsviçreli-lerin kendi şapkasını selamlamasını emreden Avusturya valisinin emirlerine uymayı reddettiği için cezalandırılmıştır. Guillaume Tell intikam almak için şehre iner, tıpkı ihtiyar Melktal gibi şapkayı selamlamayı reddeder ve tutuklanır;

Uvertürün müziği, sözsüz bir sahne oyununa eşlik eder: gün ışması sırasında Tell'in oğlu bir kayalığın üzerinde çobanlara özgü bir boru motifi çalmaktadır. Opera başladığında, Guillaume Tell'in kızı, köyün gençlerinden Melktal ile evlenmeye hazırlanmaktadır. Tell'in oğlu ve kızının şarkılarıyla başlayan, Melktal ile Tell ve eşinin katıldığı kutlamalar, tüm köylülerin katıldığı bir rondo ile devam eder. Koro şarkıları sahneye giren bir kişinin getirdiği haberlerle kesilir: Melktal'in babası, İsviçreli-lerin kendi şapkasını selamlamalarını emreden Avusturya valisinin emirlerine uymayı reddetmiş ve bunun sonucunda gözleri oyularak cezalandırılmıştır. Tell intikam alma amacıyla şehre gider, tıpkı İhtiyar Melktal gibi şapkayı selamlamayı reddeder ve tutuklanır. Marie ve Arnold'un durumun çaresizlik üzerine söyledikleri bir düetten sonra Vali Guesler gelir ve itaatsizliğin cezasız kalmayacağını belirtir. Tell'in eşi ve iki çocuğu, Tell için af diler. Guesler tek bir şartla affedebileceğini söyler: Tell oğlunun başına yerleştirilecek olan bir elmayı okuyla vurmalıdır. Tell bu zorlu sınavda başarılı olur, halk bu zaferi coşkuyla kutlar. Ancak Tell'in üzerinde bir diğer ok bulunur: Tell kaza eseri okuyla oğlunu vurduğu takdirde, bu son oku Guesler'i öldürme amacıyla kullanacaktır. Askerler Tell'i yeniden tutuklar ve halka gözdağı verir. Erkekler durumun çaresizliğinden yakınırken, kadınların cesurca çağruları tüm halkı isyana teşvik eder. Koro intikam çağrılarında birleşir. Üçüncü perde, orkestranın çizdiği bir doğa tablosuyla açılır. Vakit geçmeden fırtına başlar, bir sandalda hapishaneye götürülen Tell sandaldan kaçır ve yeniden ailesine kavuşur, intikam hazırlığı içine girerler. Tell borusunu çalarak köylüleri çağırır, savaşa hazırlanılır. Civardan gelen köylüler de isyana. Mücadele başlar, Guesler bir okla öldürülür. Opera koronun kutlamalarıyla sona erer: "Gelecek yüzyıllara hem rehber hem de örnek olalım (...) Cesaretimize öykünün, özgürlük için her şeyi yapın" (*Servons aux siècles à venir et de guide et de modèle (...) Imitez notre courage, faites tout pour la liberté*).

Grétry, tıpkı *Richard Coeur de Lion*'da olduğu gibi *Guillaume Tell*'de de "yerel rengi" yansıtmaya önem vermiştir; bu çaba, İsviçre'ye özgü çoban borusu motifinin (*ranz des vaches*) klarnetle çalındığı uvertürden itibaren dikkat çekmektedir. Yine uvertürde *ranz des vaches* motifinin hâkim olduğu,

pastoral renkler taşıyan ilk kısımdan sonra gelen karanlık kısım, Avusturya hâkimiyetinin baskıcı atmosferi ile İsviçre köylerinin dinginliği arasındaki karşıtlığı yansıtır. *Guillaume Tell*'de, orkestral yazım tekniğinin de önemli bir gelişme düzeyinde olduğu görülür. Tell'in tutuklanması, elmaya ok atma sahnesi, üçüncü perde başında yer alan fırtına ve savaş sahnesi orkestral kısımlarla ustalıklı ifade edilir. Özellikle Guesler'in bulunduğu sahnelerde bu gerilimler, orkestra yazımındaki nüanslar ve kontrastlarla belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Koro yazımı da önemli bir düzeye ulaşmıştır. İlk perde-deki düğün kutlamaları geniş köylü korolarıyla desteklenir. İkinci perde sonunda, halk korosu kadınlar ve erkekler arasında bölünür, iki koro birbiriyle diyalog halinde eyleme katılır. Librettoda kadın korosuna isyanın esas taşıyıcısı olma rolü verilmesi anlamlıdır; bu durum, Fransız Devrimi süresince kadınların kitle ayaklanmalarında etkin ve yaygın bir şekilde yer almalarının (bkz. Albistur ve Armogathe, 1977: 227; Zancarini-Fournel, 2005: 24-26) bir etkisi olarak değerlendirilebilir. Operanın finalinde verilen mesaj, operanın temsil edildiği dönemin devrimci atmosferini yansıtır. Finalde bir yandan devrimin temel ilkelerinden ve sloganlarından olan "özgürlük" ön plandadır. Bunun yanında, koronun dile getirdiği "diğer halklara örnek olma" motifiyle Fransız devrimcilerinin devrim ideallerini tüm dünyada benimsenmesi arzu edilen, evrensel idealler olarak görmesi hatırlatılmaktadır. Tıpkı *Richard Coeur de Lion*'da olduğu gibi *Guillaume Tell*'in de ana teması bir "kurtarıcı" öyküsüdür; ancak *Guillaume Tell*'de "kurtuluş"u sağlayan bir kral ya da belirli bir kişi değil, bütün halktır. Guesler Tell'in tutuklanma sahnesinde söylediği "Bu halk ezilmelidir" (*Ce peuple, il faut qu'on l'opprime*) sözü, halka karşı cephe aldığı net bir şekilde gösterir. Operada yer alan "kurtarıcı" ise yüce gönüllü bir yönetici ya da bir asil değil, bizzat halkın kendisidir; operanın kahramanı olan Tell de halkın bir parçasıdır.

"Kurtuluş" temasında halka yapılan bu vurgu, dönemin siyasi ve toplumsal gelişmelerinin bir izdüşümüdür; Fransız Devrimi ile birlikte şehirli ve köylü kitleler siyasi gelişmelerin başlıca öznesi haline gelmiştir ve buna bağlı olarak halkın baskıdan kurtuluşunun yine halkın isyanıyla mümkün olduğu fikri yerleşiklik kazanmaya başlamıştır. Grétry'nin devrim öncesinde yazılan *Richard Coeur de Lion* operasının finalinde Devrim sonrasında yapılan bir değişikliğe de bu noktada değinilebilir. Önceki sayfalarda görüldüğü gibi, sözkonusu operanın finalinde kralın kurtuluşu hapishane yöneticisinin son anda kralı serbest bırakmasıyla gerçekleşir. Devrim sonrasında libretto yazarı ve bestecinin finalde yaptığı bir değişiklik ise dönemin halkının beğenilerine daha uygun bir versiyonun ortaya çıkmasını sağlamıştır (Grétry, 1829: 294). Yeni versiyonda kralın kurtarılması, dostu Blondel'in zekâsı ve kraliçenin maiyeti ile köylülerin yardımıyla düzenlenen bir kale kuşatması

sonucunda mümkün olur. Yeni versiyonda hapishane yöneticisi Florestan da dâhil olmak üzere tüm karakterlerin ve koronun söylediği coşkulu şarkılarla perde kapanır; Blondel'in deyişiyle Richard, "aşk'ın kurtarmış olduğu bir kral" dır (*C'est un roi délivré par l'amour*).

Yüzyılın son çeyreğinde Fransız operasına damgasını vuran İtalyan asıllı besteci Luigi Cherubini, başlıca eserlerini bu dönemde vermeye başlamıştır. Cherubini kariyerine İtalya'da başlamış, ilk *opera seria*'sı 1779'da sahnelenmişti. Henüz gençlik döneminde bestelediği operalarında dönemi için yenilikçi sayılabilecek teknikleri kullandığı görülmektedir; örneğin 1784 tarihli *Alessandro nell'Indie* (Büyük İskender Hindistan'da) operasında "hatırlatıcı motif"i kullanmaktadır. Cherubini 1785'te ise Paris'e yerleşti, 1789'da *Démophon* adlı operasıyla Paris dinleyicisinin karşısına çıktı. Bu tarihten sonraki çeyrek asırlık döneme operalarıyla damgasını vuran Cherubini, İtalyan asıllı olmasına rağmen, Fransız üslubunun bir temsilcisi olarak dönemin opera tarihindeki yerini alacaktır. İlk büyük başarısını, 1791'de sahnelenen *Lodoïska* operasıyla elde etmiştir. Winton Dean [1967 (1968): 82] bu operanın "kurtuluş operası" türünün gelişiminde bir dönüm noktası olduğunu belirtir; Kaminski'nin (2003: 270) de dâhil olduğu bir grup araştırmacı ise *Lodoïska*'yı kurtuluş operası türünün gerçek anlamda ilk örneği saymaktadır.

Cherubini'nin *Lodoïska*'sı Ortaçağ Polonya'sında geçmektedir. Opera uzun ve özenli bir uvertürle başlar. Perde açıldığında, Titzikan önderliğindeki Tatarlar, düşmanları Baron Dourlinski'nin şatosunu kuşatma hazırlığı içindedir. Genç Kont Floreski korkak uşağı Varbel'in eşliğinde sevgilisi Lodoïska'yı aramaktadır; Lodoïska'nın babası, siyasi bir anlaşmazlık nedeniyle genç âşıkla zorla ayırmıştır. Kont ve uşağı Tatarlar tarafından yakalanır. Ancak Tatar komutan ve Polonyalı kont bir dostlukla birbirlerine bağlanmakta gecikmezler, keza Titzikan'ın ve Tatarların düşmanı olan Dourlinski, aynı zamanda Lodoïska'nın babasının bir arkadaşıdır. Beklenmedik bir anda, Lodoïska'dan gelen bir mesajla, genç kızın kalede hapis tutulmakta olduğu anlaşılır. Varbel'in önerisi üzerine, Floreski Lodoïska'nın annesinin habercisi kılığında girerek kaleye girer. Kalede Dourlinski Lodoïska'yla evlenme niyetinde olduğunu açıklar, bu teklifi reddetmekte gecikmeyen genç kızı zindana atar. Bu olaydan habersiz olan Floreski, Dourlinski ile görüşür ve Lodoïska'nın annesinin kızını geri çağırdığını söyler; Dourlinski ise kızın şatoda olmadığını iddia eder. Dourlinski, hareketlerinden kuşku duyduğu genç adam ve uşağına bir uyku ilacı vererek hapsedme niyetindedir. Floreski ve Varbel bu durumu fark ederek kaleden kaçmaya çalışırken Dourlinski'ye yakalanırlar. Floreski'nin kimliği ortaya çıkar. Son perdede Dourlinski Lodoïska'ya kendisiyle evlendiği takdirde Floreski'nin serbest kalacağını söy-

ler. Floreski buna şiddetle karşı çıkar. Olay düğümü beklenmedik bir şekilde Tatarların kaleyi işgal etmeleriyle çözülür. Dourlinski tutsak alınır, genç aşıklar yeniden bir araya gelir.

Operanın temsilinden birkaç ay önce, Mayıs 1791'de Polonya Kıta Avrupa'sının ilk liberal anayasasını kabul etmişti; bu durumun, konusunu Polonya tarihi ve politikasından alan sahne eserlerinin popülerlik kazanmasında etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, operada dönemin siyasetine doğrudan bir göndermede bulunulmaz. Dourlinski ve Floreski arasındaki düşmanlık temelde siyasi bir nedene dayanır: Floreski, Lodoiska'nın babasının sevmediği bir prens lehine oy kullanmıştır. Ancak bu siyasi çatışmanın ayrıntıları operada açıklanmamaktadır. Operadaki karakterlerin dikkate değer bir çeşitlilik gösterdiği görülür. Titzikan, tanım gereği bir "barbar" olmasına rağmen onuru her şeyin üzerinde tutan bir karakterdir ve Dourlinski'ye göre çok daha soylu bir kişiliğe sahiptir. Varbel komik bir tiptedir, operada ciddi ve gülünç unsurların dengelenmesinde önemli rol oynar. Müzikal stil açısından incelendiğinde, Cherubini'nin müziğinin Grétry'nin stilinden belirli noktalarda ayrıldığı görülür. Grétry'de melodik çizgi ve sadelik daha ön plandayken, Cherubini'nin eserleri Gluck'un özenli orkestrasyona dayalı eserlerini anımsatır. Aryalar Grétry'nin kısa arialara dayalı operalarının aksine daha geniş ölçekte dir. Örneğin Lodoiska'nın ikinci perde başındaki büyük ariası bir recitativo ile başlar, ağır ve hızlı bölümlerle devam eder. Ayrıca geniş müzikal formlar (trio, kuartet...) Cherubini'nin eserinde daha çok yer tutmaktadır. Konuşmalı bölümler azalmıştır ve müzikli kısımlar dramatik gelişmeyi de içermektedir. Grétry operalarının aksine Cherubini'nin operasında yerel havayı yansıtmaya kaygısı pek görülmemektedir, ilk perdede yer alan, Polonez ritminin kullanıldığı bir kısım dışında gibi bazı ayrıntılar dışında, Polonya atmosferini yansıtan bir bölüm yoktur.

Kurtuluş operalarının önem kazanması her ne kadar önemli bir gelişme olsa da, 1789'u dönemde opera repertuarında radikal bir değişikliğin meydana geldiği söylenemez. Gluck'un *Iphigénie en Aulide*'i, Piccinni'nin Didon'u ve Grétry'nin *Richard Cœur de Lion*'u gibi operalar, 1789 öncesinde kazanmış oldukları başarıyı Devrim sonrasında da devam ettirmektedir (Johnson, 1995: 112; Place, 1987: 73-74). Grétry, 1790'da sahnelenen *Pierre le Grand* (Büyük Pyotr) operasıyla monarşinin ve hükümdarın övgüsünü yapmaya devam edebilmektedir. Bu gibi örnekler ve operanın devrim öncesinde sarayla doğrudan bağlantı içinde olması, 1789 sonrasında operanın karşı devrimci hareketlerin odağı olmasından kuşkulandırılmasına neden olmuştur (Place, 1987: 72). Bununla birlikte, 13 Ocak 1791'de yapılan bir yasal düzenlemeyle operanın geniş halk kitlelerine ulaşması kolaylaşmıştır: bu tarihte çıkarılan kanunlarla kamusal tiyatro açma faaliyeti serbest bira-

kılmış, Opera'nın diğer tiyatrolar karşısındaki öncelikli konumu ortadan kalkmıştır. Böylece opera temsili yapan salonların sayısı artmıştır. Aynı dönemde Paris'in iki temel operakomik salonu (Favart ve Feydeau tiyatroları) arasında kıyasıya bir rekabet başlamıştır. Örneğin, Cherubini'nin *Lo-doiška*'sının Feydeau salonunda ilk temsilinin yapılmasından iki hafta sonra aynı başlığı taşıyan ve aynı konuyu temel alan, librettosunu Jean-Elie Bédéno Dejaure'un yazdığı ve ünlü besteci Kreutzer'in bestelediği opera Favart salonunda sahnelenecektir.

2.2. Terör Dönemi ve “İyi Vahşi” İdeali

Fransız Devrimi'nin tarihinde en önemli noktası, 1792 yılının yaz aylarında yaşanmıştır. Devrimin başlangıcından 1792'ye değin Ulusal Meclis'te “sağ” ve “sol” kanatlar arasında ayırım keskinleşmeye başlamış ve devrim sürecinde önemli uğrak teşkil eden bir dizi yenilik yapılmıştır: 1791'de kabul edilen anayasayla anayasal monarşi rejimine geçilmiş, aynı yıl meclise getirilen bir teklifle Kilise'ye ait mallar millileştirilmiştir. 1792'nin Nisan ayına gelindiğinde devrimci savaş perspektifi gündemdedir. Meclisin sol kanadında yer alan “Jakoben”lerin büyük çoğunluğu, Avrupa monarşilerine karşı savaş açma yanlısıdır. Sonuçta Meclis 20 Nisan 1792'de Habsburg devletine karşı savaş ilan etti. İlerleyen günlerdeki savaşa hazırlık sürecinde Meclis siyasi ağırlığını yitirdi; halk tarafından oluşturulan gruplar giderek daha çok güç kazandı. “Baldırı çıplaklar” adı verilen gruplar karşı devrimcilerle karşı radikal önlemler alınmasını savunmaktaydı. Kral XVI. Louis 10 Ağustos 1792'de yeni bir halk ayaklanması sonucunda tahttan indirildi. Merkezi iktidarın yeniden tesisi için yeni bir Kurucu Meclis teşkil edildi. Konvansiyon adını alan bu meclis 21 Eylül 1792'de ilk oturumunu yaptı ve monarşiyi sona erdirdi, 25 Eylül'de ise Cumhuriyet ilan edildi. Mart 1793'ten itibaren bir Devrimci Mahkeme karşı devrimci olduğundan kuşku-lanan yurttaşların faaliyetlerini ele almaya başladı; Nisan ayında ise “Kamu Selameti Komitesi” kuruldu ve radikalleşen devrimin yürütme gücünü devraldı. Devrimci dönüşümlere yerleşiklik kazandırılması ve karşı devrimin engellenmesi yönünde atılan adımlardan biri, 4 Ağustos 1793'te çıkarılan bir Konvansiyon kararnamesiyle, kamu eğitimi adına sansürün yolunun açılmasıdır (Johnson, 1995: 115).

Fransa tiyatrolarının opera repertuarı 1793'ten itibaren hızla değişime uğradı. *Richard Coeur de Lion* gibi operalar, fazla monarşik buldukları için programdan çıkarıldı; devrim öncesi repertuardan yalnızca Gluck'un iki sevilen operası (*Armide* ve *Orphée et Eurydice*) çeşitli değişikliklerle de olsa sahnelenmeye devam etti. Yeni repertuar esas olarak yurtsever temalı operalardan ya da müzikli sahne eserlerinden oluşuyordu; Konvansiyon'un

Maximilien Robespierre liderliğindeki sol kanadını oluşturan “Dağlılar” (*Montagnards*) grubunun örnek aldığı Yunan ve Roma tarihinden olayları konu alan eserler de dönemin repertuarında yer buluyordu (Place, 1987: 82). Mozart’ın operalarının Fransa’da ilk olarak bu dönemde temsil edilmeye başladı. Fransa’da sahnelenen ilk Mozart operası, *Le Nozze di Figaro* (Figaro’nun Düğünü) idi. Fransa prömiyeri 1793’te yapılan operanın librettosunun, Fransız yazar Beaumarchais’nin sevilen tiyatro eserinden ilham alınarak yazılmış olması, bu operanın Fransa’da temsil edilmesi için bir vesile teşkil etmiştir; üstelik operanın Paris için hazırlanan Fransızca versiyonu bizzat Beaumarchais tarafından gözden geçirilmiştir (Claudon, 1992: 32). Beaumarchais’nin oyunun içerdiği aristokrasi karşıtı mesajların da bu operanın devrim döneminde Paris’te temsil edilmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Grétry’nin gayriresmi öğrencisi olan ve henüz Devrim öncesinde kariyerine başlamış olan operakomik bestecisi Nicolas Dalayrac’ın müziği bu dönemde popülerlik kazanmıştı. Devrim öncesinde dinsel müzik bestecisi olarak kariyerine başlayan, ancak Kilise’ye göre fazla yenilikçi bulunduğu için eleştirilen Jean-François Lesueur de bu dönemde beğeni toplayan operalar besteledi. Bunlar arasında, *Paul ve Virginie* adlı opera sayılabilir. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre’in *Paul ve Virginie* adlı romanı ilk olarak 1788’de yayınlanmış, devrim günlerinin en çok okunan eserlerinden biri haline gelmekte gecikmemişti. İki rakip operakomik tiyatrosu (Favart ve Feydeau tiyatroları), 13 Ocak 1794 akşamında, iki farklı besteci tarafından bestelenmiş olan iki ayrı *Paul ve Virginie* operasının ilk temsilini yaptı. Favart (*Opéra Comique*) sahnesinde sahnelenen *Paul ve Virginie* Kreutzer tarafından bestelenmişti. Feydeau Tiyatrosu’nun sahnelediği Lesueur operası ise rakip esere kıyasla daha büyük başarı elde etti. Bu iki opera, Fransız operasında modern anlamda egzotizmin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Böylece, müzikal anlatım ve dramatik örgüyle bütünleşen modern egzotizm, barok dönemin dekoratif alanla sınırlı kalan egzotizminin yerini alıyordu.

Lesueur’ün *Paul ve Virginie*’si Fransa Adası’nda (günümüzde Mauritius Adası) geçmektedir. Opera bir uvertürle başlar; uvertürün pastoral melodileri, eser boyunca hâkim olacak olan doğa temasını yansıtır. Perde, adanın “vahşi” halkının güneş için okuduğu duayla başlar. Adada yerleşmiş olan Fransızların çocukları olan Paul ve Virginie bir düette birleşir ve evlenme isteklerini dile getirirler. İlerleyen sahnelerde karakterlerin geçmişine ilişkin bazı ayrıntılar öğrenilir. Virginie henüz küçük yaşta babasını kaybetmiştir; babasının kardeşi küçük kızı annesinden ayırmak ve kendi yetiştirmek istemektedir. Bunun üzerine Virginie’nin annesi Herminie kızıyla birlikte Ada’ya sığınmıştır. Ağlayarak sahneye giren bir genç köle kız, efendi-

sinin ona kötü davrandığından şikâyet eder. Paul ve Virginie ona yardım etmeyi teklif eder ve sahneden çıkarlar. Bu sırada bir Fransız gemisi adaya yanaşır, gemiciler karaya çıkar. Gemi kaptanı Herminie'nin annesine görüncüsinden bir mektup getirmiştir. Kaptan kızı istiyor, elinde resmi bir emir vardır. Ancak Paul ve Virginie'den haber alınmamaktadır. Gençler köle kıza yardımcı olduktan sonra evlerine dönerken ormanda kaybolmuştur; yorgunluktan bitkin düşen Virginie'yi Paul taşımaktadır. Ada'nın yerli halkı ("vahşiler") sahneye girer ve Paul ile Virginie'ye iyi davranırlar, zira gençler efendisinden kötü muamele gören köle kıza iyilikte bulunmuşlar. Bu sırada Paul ve Virginie'nin aileleri kederli bir bekleyiş içindedir. Vahşiler Paul ve Virginie'yi getirir. Burada halasının Virginie'yi istediğini öğrenirler. Kaptan Virginie'nin teslim olması için baskı yapar. Kaptan, Paul'un karşı çıkmalarna ve diğer karakterlerin ricalarına rağmen Virginie'yi alıp askerlerle çıkar. Bu sırada bir fırtına başlar. Yerli vahşiler askerlere saldırırlar, Virginie kurtulur, kaptanı dalgalara iter. Bir yıldırım geminin üzerine düşer, gemi yanar. Yerlilerin şefi Virginie'yi Paul'e teslim eder. Opera mutluluk sesleri içinde sona erer.

Dönemin düşünce dünyasında önemli bir etkiye sahip olan Jean-Jacques Rousseau'nun eserleri başta olmak üzere XVIII. yüzyılın çeşitli edebi ve felsefi ürünlerinde görülen "iyi vahşi" teması, Paul ve Virginie operasının önemli unsurlarındandır. Dönemin düşüncesinde "vahşi" olumsuz bir figür değildir; aksine, çağdaş dünyanın yozlaşmış niteliğinden ve karmaşık iktidar ilişkilerinden uzak bir şekilde, doğayla uyum içinde yaşamayı itibarıyla romantik bir idealin temsilcisi konumundadır. *Paul ve Virginie*'de de gerek "vahşi" kabileler, gerekse köleler doğayla bütünleşmiş ve iyi karakterlerdir. Kabile üyelerinin ve kölelerin doğayla bütünleşmiş niteliği, kullandıkları dilde de ortaya çıkar: bu karakterler son derece basit bir Fransızca kullanarak kendilerini ifade etmektedir. Operanın konusunun bir Fransız kolonisinde geçmesi ve kölelere uygulanan baskının librettoda işlenmesi, dönemin siyasi gelişmelerine paralel olarak incelenebilir. Karayip Denizi'ndeki Hispaniola Adası, XVIII. yüzyılda İspanya ve Fransa hâkimiyet alanları arasında bölünmüş durumdadır. Ağustos 1791'de adada Fransa hâkimiyetine karşı İspanya ve Birleşik Krallık destekli bir köle isyanı başladı. Konvansiyon meclisinin kurulmasından sonra 1792 yılında adaya Fransa temsilcisi olarak gönderilen Léger-Félicité Sonthonax, isyancı köleleri Fransa lehine çevirebilmek için 29 Ağustos 1793'te köleliği kaldırdı. Sonbahara ada Büyük Britanya işgaline uğradı, köle isyanına liderlik etmiş olan Toussaint L'Ouverture, Fransızların yanında savaşmaya karar verdi. Dolayısıyla, *Paul ve Virginie* operasının ilk temsilinin yapıldığı günlerde kölelik ve koloniler Fransa gündeminin önemli başlıkları arasındaydı. Operanın prömiye-

rinden kısa bir süre sonra, 4 Şubat 1794'te tüm Fransa kolonilerinde kölelik kaldırılacaktır.

Paul ve Virginie'de kullanılan müzikal formlar ve müzikal yazı stili değerlendirildiğinde, Lesueur'ün Gretry-Dalayrac çizgisine yakın olduğu görülür. Tıpkı Grétry'de olduğu gibi Lesueur'de de melodik çizgi ön plandadır. Her ne kadar geniş formlar (düet, trio, kuartet...) nispeten az kullanılsa da, operada yer alan ariya ve düetler önceki dönemin eserlerine kıyasla daha karmaşık bir yapıdadır. Operanın açılışındaki dua korosu uzun ve özenli bir yazıma sahiptir; Devrim'in bu döneminde yapılan kitlesel kutlamalarda koroların geniş bir şekilde kutlamasının opera yazım tekniğinde de izdüşümünü bulduğu söylenebilir.

2.3. Thermidor'dan "Devrimin Sonu"na Fransa'da Opera

Kamu Selameti Komitesi'nin radikal yönelişine karşı tepki olarak 27 Temmuz 1794'te gerçekleşen Thermidor Darbesi'ni izleyen dönemde devrimin aşırılıkları törpülenmeye başlamıştır. Ekim 1795'te Direktuar adı verilen beş kişilik komite kurulmuş ve bu komite yürütme gücünü elinde toplamıştır. Thermidor döneminde, önceki dönemin aşırı politikleşmiş repertuarı temizlenmiş, 1793 öncesi dönemin repertuarına geri dönmüştür (Place, 1987: 83). Sahne eserlerine sansür uygulanmaya devam etmiştir. James I. Anderson (2007: 87) Direktuar döneminde Opera Tiyatrosu repertuarının yeniliklerden uzak olduğunu belirtir. Üstelik seyircilerden ilgi göremeyen opera iflas etmiş ve kısa bir dönem boyunca kapalı kalmıştır; 1803'te yeniden açılması ancak hükümet yardımlarıyla mümkün olabilmektedir.

Thermidor dönemi ve sonrasında önemli bestecilerinden biri Luigi Cherubini'dir. Cherubini, 1794 yılında Ulusal Müzik Enstitüsü'nün üyesi olmuştu. Bu kurum 1792'de Ulusal Muhafız Alayı'nın Müzik Okulu olarak kurulmuş, 1793'te Ulusal Müzik Enstitüsü adını almıştı; 1795'ten itibaren ise Ulusal Müzik Konservatuarı adıyla faaliyet gösterecekti. Cherubini, konservatuarda öğretmen ve müfettiş olarak (1822'den sonra ise müdür sıfatıyla) görev yapması sayesinde mali açıdan istikrarlı bir yaşam sürdürebilmiş; kişisel olarak krallık rejimine sempati beslemesine rağmen, ilerleyen onyıllar boyunca pek çok defa gerçekleşen rejim değişikliklerinden etkilenmeksizin faaliyetini sürdürmüştür. Cherubini bazı istisnalar dışında operakomik formunda eserler bestelemiştir; opera besteciliği faaliyetini esas olarak 1813'e değin sürdürecektir. Thermidor Darbesi sonrasında ilk temsili yapılan operalardan en önemlisi, Cherubini'nin François-Benoît Hoffman'ın librettosu üzerine bestelediği, ilk temsili 13 Mart 1797'de yapılan *Médée* (*Medeia*) adlı eserdir.

Cherubini'nin *Médée* operası, konusunu Yunan mitolojisinden alır. Aynı konu Eski Yunan edebiyatında Euripides'in kaleme aldığı bir tragedya da işlenmiştir. Operanın uvertürü, gerilimli bir müziğe sahip bir uvertürle başlar. Perde açıldığında, Korinthos Kralı Créon'un kızı Dircé'nin dairesi görülür. Hizmetçilerinin eşliğinde düğüne hazırlanan Dircé, evleneceği erkek olan Jason'un, önceki eşi Médée'yi terk ettiği gibi kendisini de terk etmesinden korkmaktadır. Koro, Médée'nin büyücü olduğunu hatırlatır, Jason'un onu terk etmesinin olağan olduğunu belirtir. Evlilik tanrısı Hymen'e okunan duadan sonra Jason ve Créon sahneye girer. Jason, Médée'den doğmuş iki çocuğunu Créon'un himayesine vermiştir. Dircé, Jason'a Médée'nin kendisini ürküttüğünü söyler. Jason onu bir aryayla yatıştırmaya çalışır. Aryayı Créon'un başlattığı bir ansambl takip eder. Créon da kızına sakin olmasını salık verir. Médée Apollon kâhininin gönderdiği bir rahibe kılığında saraya girdikten sonra kimliğini açıklar. Halk korkuya kapılıp sahneden çıkar. Medeia kocasını geri istediğini bozacağını söyler. Dircé ona hak vermektedir. Créon onu cehennemle tehdit eder, Dircé ve kadınlar ise Tanrıların yardımı için dua ederler. Médée Jason ile yalnız kalır ve Jason'un tüm varlığını ve şöhretini kendisine borçlu olduğunu anımsatır. Jason için suç işlemiş, her şeyini sevdiği erkek için feda etmiştir. Ancak yalvarmaları sonuç vermez ve birinci perdenin sonunda yer alan bir düette Jason'a tehditler savurur. İkinci perdede Médée Créon ve kızına karşı intikam tanrıçalarını çağırır. Bu sırada halk sarayı kuşatır, Médée'nin uzaklaşmasını talep eder. Médée Créon'dan bir gün daha sarayda kalabilmek için alır. Çocuklarını öldürme fikri aklından geçer, daha sonra bu fikir kendisini korkutur. Jason sahneye girer, Medeia çocuklarını ister; ona acıyan Jason, saraydan ayrılana değin çocuklarını serbestçe görebileceğini söyler. Düetten sonra Médée hizmetçisi ile yalnız kalır. Artık kendi çocuklarından nefret etmektedir. Dircé'ye büyü, öldürücü bir gelinlik gönderir. İntikam için çocuklarını öldürmeye karar vermiştir, ancak çocuklara kavuşunca, onlara olan sevgisi ve intikam isteği arasında bocalar. Kısa bir süre sonra Dircé'nin ölüm haberi gelir; Médée kendine hâkim olmayacağını anlayarak çocukları uzaklaştırır. Ancak son anda verdiği bir kararla çocukların bulunduğu tapınağa gider. Tapınaktan kanlı hançeri elinde tutarak, intikam tanrıçalarıyla çevrelenmiş olarak çıkar, Jason'u lanetler ve zeminde açılan bir yarıktan cehenneme iner.

Médée gerek trajik konusu, gerekse ağırbaşlı ve özenli müziğiyle tam anlamıyla bir *tragédie lyrique* olabilecek bir eserdir; bununla birlikte, standart *tragédie lyrique*'lerden farklı olarak konuşmalı bölümler de içermektedir ve ilk temsili bir operakomik sahnesi olan Feydeau Tiyatrosu'nda yapılmıştır. Bununla birlikte, içerdiği konuşmalı bölümler operakomiklerde alışık olunanın aksine nesir olarak değil, nazım olarak yazılmıştır. Libretto dikkate

değer derecede gölgeli ve ürkütücüdür. Örneğin Médée ikinci perdede Créon ile tartıştıktan sonra “karanlık bir rüyaya dalmış gibi” yığılıp kalır. Cherubini’nin Fransa’da bestelediği operaların müziğinde, melodiye kıyasla duygusal ifade gücü daha önemli bir yere sahiptir; *Médée* (ve daha sonra *Les Deux Journées* operası) sahnелendiği dönemde melodik zayıflığı açısından eleştirilere tâbi tutulmuştur. Bununla birlikte, operada dramatik olay son derece yavaş ilerlemektedir, müzikal kısımlar ise her ne kadar duygusal ifade gücü açısından yetkin bir müziğe sahip olsa da, çoğunlukla dramatik bir dinamizmden uzaktır. Médée’nin Créon’a yalvardığı sahne ya da Jason ve Médée’nin ikinci düeti gibi bazı örneklerde lirik-dramatik bölümlerin kaynaştığı durumlara rastlansa da, bestecinin *Lodoïska* operasında görülen türden bir lirik-dramatik bütünleşmeye *Médée*’de rastlanmaz. Bununla birlikte katı ve kapalı müzikal formlardan uzaklaşma çabası da görülür. Örneğin Dircé’nin Médée’den ürkütüğü sahnede müzik beklenmedik bir anda kesilir. Médée’nin üçüncü perdedeki alyası sürerken, perde arkasından Dircé’nin ölüm haberini alan halkın yakınma korosunun duyulması da katı formların terk edilmesinin örneklerindedir. Médée’nin çocuklarını öldürmek için tapınağa girmesi ve Jason’un kaygılı ruh hali müzikte yetkin bir şekilde yansıtılır.

General Napoléon Bonaparte’ın 9 Kasım 1799’da (Devrim Takvimi’ne göre VIII. yılın Brumaire ayının 18’inci gününde) bir darbe yaparak Konsüllük sistemini kurması ve kendini Birinci Konsül ilan etmesiyle başlayan dönem de opera repertuarı bakımından Thermidor dönemiyle benzerlik gösterir. Thermidor Darbesi sonrasında olduğu gibi 18 Brumaire Darbesi’ni izleyen dönemde de doğrudan doğruya siyasi propaganda içeren eserler sahneye konmamıştır.

Napoléon Bonaparte’ın komutasında 1798 yılında (18 Brumaire Darbesi’nden hemen önce) Osmanlı Devleti toprakları içinde bulunan Mısır’ı fethetmek için başlayan ve 1801’e değin devam eden sefer, dönemin Fransa’sında Eski Mısır tarihi ve kültürüne olan ilginin artması sonucunu doğurmuştur. Bonaparte komutasındaki Doğu Ordusu’nun Mısır Seferi’ne bir grup arkeolog ve tarihçi eşlik etmiştir; söz konusu araştırmacıların ortak çalışması olan *La description de L’Egypte* (Mısır’ın Tasviri) 1809’da yayımlanacak; içerdiği zengin ve ayrıntılı çizimlerle bu ilginin daha da artmasına katkıda bulunacaktır. Bu durum, opera dünyasında da izdüşümünü bulmuştur. Mozart’ın Eski Mısır dekoruna sahip operası *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt) adlı operası temel alınarak hazırlanan *Les Mystères d’Isis* (İsis’in Gizemleri) adlı opera 1801’de ilk olarak sahnelenmiş ve büyük bir başarı elde etmiştir. Bununla birlikte, bu operanın Mozart’ın özgün eserinden büyük ölçüde farklı olduğu belirtilmelidir. *Les Mystères d’Isis* sadece *Die Zauberflöte*’den değil,

başka Mozart operalarından da bölümler içeren, Etienne Morel de Chédeville'in librettosunu yazdığı ve Ludwig Wenzel Lachnith'in müzikal düzenlemesini yaptığı eklektik bir eserdir. Bununla birlikte, söz konusu adaptasyon uzun yıllar boyunca Paris'te sahnelenecektir; Paris seyircisinin gerçek *Die Zauberflöte* ile tanışması için 1865 yılını beklemek gerekecektir.

Konsüllük dönemi Fransa'sında operakomik repertuarı gelişmeye devam etmiştir. 1796'da Paris'e yerleşen genç besteci François-Adrien Boieldieu'nün Thermidor döneminde, 1797'den sonra bestelediği bir dizi eser operakomik tiyatrolarında sahneye konmuştur. Genç besteci ilk büyük çaplı başarısını Konsüllük döneminde, 1800 yılında Favart Tiyatrosu'na sahnelenen eseri *Le Calife de Bagdad* (Bağdad Halifesi) ile elde etmiştir. Boieldieu 1804-1811 arasında Rusya'da Çar I. Aleksandr'ın saray bestecisi olarak görev yapacaktır. Bir diğer önemli operakomik bestecisi olan Luigi Cherubini de bu dönemde bestecilik faaliyetine devam etmektedir. Kurtuluş Operası literatürünün en önemli eserlerinden biri sayılabilecek olan *Les Deux Journées* (İki Gün) bu dönemin ürünüdür. Cherubini'nin bestelediği, Jean-Nicolas Bouilly'nin librettosunu yazdığı eser ilk olarak 16 Ocak 1800'de Feydeau Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Cherubini'nin *Les Deux journées* operası, XVII. yüzyıl ortasında Fransa'da, *Fronde* ayaklanması sırasında geçmektedir (bkz. Bouilly, 1800). *Fronde*, Fransa asillerinin büyük bir kısmının, çocuk yaştaki kral XIV. Louis'ye naiplik eden Ana Kraliçe Anne d'Autriche (Avusturyalı Anne) ve Başbakan kardinal Jules Mazarin'e karşı, 1648 ve 1652 yılları arasında gerçekleşmiştir. Opera, genç bir soylu olan Kont Armand'ın eşi Constance ile birlikte Mazarin'den kaçmaya çalışmasını konu alır. Kont ve eşi, su taşıyıcısı Mikéli'nin yardımıyla Paris sınırları dışına çıkmaya çabalamaktadır; Mikéli'nin evinde buldukları sırada güvenlik güçleri eve bir baskın düzenler. Kont ve kontes Mikéli'nin aile üyeleri kılığına girer ve bu şekilde tutuklanmaktan kurtulurlar. Mikéli başlangıçta konuklarını ailesinden bile saklamaktadır, ancak Kont Armand'ın zamanında Mikéli'nin oğlu Antonio'nun hayatını kurtardığı anlaşılınca tüm aile genç aristokratlara yardım etmeye karar verir. Antonio'nun uğraşlarıyla Paris kapılarından çıkmaya çalışan Constance yakalanır, ancak Mikéli'nin evinde aramayı yapmış olan komutan Constance'ı Mikéli'nin kızı sandığından serbest bırakır. Armand ise Mikéli'nin su taşıdığı el arabasında kaçır. Üçüncü perdede tüm kahramanlar Antonio ve nişanlısının düğününde buluşurlar. Ancak kasabada da arama yapılır ve Armand tutuklanır. Son anda Mikéli'nin getirdiği bir haberle olayların seyri değişir. Yirmi bin kişi sokaklara dökülmüş ve siyasi tutukluların affını istemiştir, bunu haber alan Ana Kraliçe tutukluları affettiğini açıklamıştır. Opera coşkulu kutlamalarla kapanır ve karakterler operanın ana fikri-

ni özetleyen dizelerde birleşirler: “Yaşamın önde gelen cazibesi / İnsanlığa hizmet etmektir” (*Le premier charme de la vie / c'est de servir l'humanité*).

Bouilly, *Les Deux journées*'nin librettosunu Doktor Sue'ya ithaf etmiş, onun Devrim günlerinde pek çok kişinin kurtarılmasını sağladığını belirtmiştir. Görüldüğü gibi, söz konusu opera gerçekte devrimin (özellikle Devrimci Terör döneminin) radikalizmine karşı bir tavır içerir, *Fronde* isyancılarına uygulanan baskı ise gerçekte Konvansiyon'un devrimci yöntemlerini simgelemektedir. *Les Deux journées*'de iyi karakterler, “kurtuluş operası” türüne dâhil operaların çoğunda olduğu gibi, sadakat ve insanlık ideallerine bağlılıkla özdeşleştirilirler (Grout ve Jay, 2003: 337). Operada *Fronde* olayları halkın kolayca anlayabileceği bir dilde anlatılır: Mazarin “zavallı halkı ezen” bir ferman çıkarmış, parlamento buna karşı çıkmış, Mazarin de (aralarında Armand'ın da bulunduğu) Parlamento üyelerini tutuklatmaya karar vermiştir. Böylece Kont Armand haksız siyasi iktidar karşısında halkın temsilcisi konumundadır, keza eşi de “fakirlerin anası” olarak tanımlanır. Böyle bir durumda halktan bir aile olan Mikéli'lerin Kont ve eşine yardım etmesi olağandır. Operada sık sık yardımlaşmanın önemine atıf yapılır: “Yapılan iyilik boşa gitmez” (*Un bienfait n'est jamais perdu*) sözü sık tekrarlanır, Mikéli de genç soylulara yardım etmekten duyduğu hazı dile getirir: Ah! Benim için ne büyük zevk / İki eşi, iki Fransız'ı kurtarmak” (*Ah! pour moi quelle jouissance / D'sauver deux époux, deux Français*). Bu noktada librettonun çok sınırlı ölçüde de olsa milliyetçi tonlar taşıdığı söylenebilir: örnek olarak verilen dizede görüldüğü gibi Kont ve Kontes Fransız'lığına özellikle vurgu yapılırken, Kardinal Mazarin'in emrinde çalışan askerler (tıpkı Kardinal'in bizzat kendisinin olduğu gibi) İtalyan'dır. Bu şekilde baskı ve zorbalık yabancı bir ulusla özdeşleştirilir. Bununla birlikte, söz konusu operada kurtuluş karakterlerin ya da halkın kahramanlığına bağlı olarak değil, hükümdarın inayetiyle gerçekleşir. Başka bir deyişle, *Guillaume Tell*'de, *Lodoïska*'da ya da *Richard Coeur de Lion*'un Devrim sonrasında sahnelenen versiyonunda olanın aksine, *Les Deux journées*'de halk ayaklanması ya da bireysel kahramanlık olayların seyrini değiştirmez. Piotr Kaminski'ye (2003: 275) göre bu karşıdevrimci bir anlayışın ürünüdür ve Thermidor sonrası dönemin düşünce yapısını yansıtmaktadır. Operanın müzikal örgüsünde, aryalara kıyasla ansamblların çoğunlukta olduğu görülür. Operanın alt toplum tabakalarından gelen karakterleri çoğunlukla basit, strofik şarkılar söylerler, konuşmaları da halk ağzında yazılmıştır. Bunun yanında melodramın kullanımına sıkça başvurulur, bu şekilde konuşmalı bölümler ve müzikli bölümler arasındaki geçişler arasında bir yumuşaklık sağlanır. Constance ve Armand'ın ilk perdedeki sahnesi müzikal formların kullanımındaki serbestlik açısından incelenmeye değerdir. Şarkılı diyalog (*dialogue en chant*) başlığını taşıyan bu parça düet gibi başlar ancak recitativo ile devam eder ve

Constance'ın söylediği bir aryaya evrilir. Parçanın sonunda Armand'ın da Constance'a katılmasıyla yeniden bir düet havası yaratılır. Koro yazımı da dikkat çekicidir. Üçüncü perdedeki köylüler korosunun yanında, karikatüral ve grotesk askerler korosu operanın dramatik dinamizmini artırıcı etki yapar; ikinci perdede Constance'ın tutuklanma sahnesi koro ya da *recitativo* kalıplarının dışına çıkan, dinamik bir yapıda bestelenmiştir. Operanın perde finali özenli yazımıyla dikkat çeker. Birinci perde finali son derece karmaşık ve gelişmiş bir besteleme tekniğine sahiptir. İkinci final ilkinde kıyasla kısa, ancak dramatik açıdan yetkindir. Kapanış korosu ise, operanın başlarında söylenen "Savoie"lı Küçük Çocuk' şarkısının melodisi üzerine bestelenmiştir. Kimi pasajlarda (örneğin ilk perdede yer alan trionun sonunda) yer alan tekrarlanan armonik kadanslar, İtalyan müziğinin etkisini akla getirir.

3. Birinci İmparatorluk ve Opera

3.1. İmparatorluk Dönemi Romantik Estetiği ve Opera

Fransa'nın Birinci Konsüllüğü görevini 1799'dan beri sürdüren Napoléon Bonaparte, 18 Mayıs 1804'te "Fransızların İmparatoru" olarak taç giydi ve I. Napoléon adını aldı. 1815 yılına değin devam edecek olan Birinci İmparatorluk süresince Fransız Devrimi'nin cumhuriyetçi kazanımlarının yok edildiği, bununla birlikte Eski Rejim'e de dönüş yapılmadı. İmparatorluk döneminin bazı düzenlemeleriyle burjuva toplum düzeni hukuki açıdan konsolide edildi, merkezi bir devlet idaresi kuruldu ve Avrupa devletleri ile neredeyse aralıksız olarak yapılan savaşlar sırasında Fransa kurumlarının tüm dünyaya yayılmasına çabalandı.

Birinci İmparatorluk dönemi opera tarihi açısından son derece önemli özellikler gösterir. Rejimin idari merkezileşme çabaları opera temsillerini de etkilemekte gecikmedi. 1806 ve 1807 yıllarında çıkarılan üç kararnameyle tiyatroların sayısına kısıtlama getirildi, böylece 1791'de yapılan düzenlemeyle getirilen tiyatro açma serbestliği ortadan kaldırıldı. İmparatorluk kararnameleri uyarınca operaların üç ana tiyatrodaki sahnelenmesi öngörülüyordu: Opera Tiyatrosu (İmparatorluk Müzik Akademisi), *Opéra Comique* Tiyatrosu ve İmparatoriçe Tiyatrosu (İtalyan Tiyatrosu). XIX. yüzyıl ortasına değin bu üç tiyatro Fransa opera yaşamının belirleyicisi olma niteliğini kordu.

David Chaillou (2004: 9), İmparatorluk dönemi operası üzerine yaptığı kapsamlı araştırmada, İmparatorluk Müzik Akademisi'nin dönemin siyasi propagandası için oynadığı role dikkat çekmektedir. Bu dönemde Akademi, Fransız dilinde ciddi opera temsili yapan tek Paris tiyatrosudur; sahneye konulan eserlerin herkes için anlaşılır olması, Akademi'yi siyasi mesaj (ve

Napoléon Bonaparte'ın politikalarının propagandası) için son derece elverişli bir yer haline getirmektedir. Bu dönemde sahnelenen eserlerde görkemli, kalabalık sahneler, askeri geçit resimleri, zafer kutlamaları sıklıkla kullanılmış ve böylece opera sahnesi imparatorluğun görkeminin şehirli kitlelerce izlendiği bir yer haline gelmiştir. Sahneye konan eserlerin yanında temsil sırasında opera salonunda yaşananlar da çoğunlukla bir siyasi ritüel niteliği kazanmıştır. Bu dönem boyunca imparator, desteklediği bestecilerin eserlerinin temsillerine bizzat katılmakta, böylece halk karşısına çıkma fırsatı bulabilmektedir.

Önceki sayfalarda *Paul et Virginie* adlı operasına değinilen Jean-François Lesueur, Birinci İmparatorluk döneminin resmi bestecisi konumdadır. İlk temsili İmparator'un taç giymesinden birkaç hafta sonra, 10 Temmuz 1804'te yapılan *Ossian ou les Bardes* (Ossian ya da Ozanlar) dönemin en etkili eserlerinden biridir. *Ossian*'ın librettosu XVIII. yüzyılın ikinci yarısında İskoç şair James Macpherson'un yayınladığı şiirlerden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Macpherson, İskoç ozanlarından derleyip İngilizce'ye çevirdiği bazı halk şiirlerini 1760 yılında *Fragments of Ancient Poetry* (Eski Şiirden Parçalar) başlığıyla Edinburgh'da yayınlamıştır. Derlemenin büyük ilgi çekmesi üzerine Macpherson bir "Büyük İskoç Destanı" yaratma çabasına girmiş ve III. yüzyılda yaşamış olan Kelt şairi Ossian'a atfettiği destansı şiirleri ilerleyen yıllarda yayınlamıştır. Ossian şiirleri her ne kadar esas olarak Macpherson'un edebi dehasının bir ürünü olsa da, dönemin romantik akımlarının Kelt mitolojisine olan ilgisine ve "ulusal kültür" üzerine arayışlarına paralel olarak büyük ilgi çekmiş ve İskoç halkının edebi mirası olarak kabul edilmiştir. Ossian şiirlerinin ilk Fransızca çevirisi 1777'te yayınlanmıştır. Lesueur'ün operası, XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başında Ossian şiirlerinden esinlenerek bestelenen pek çok müzikal eserden biridir (bkz. Moulton, 2005). François-Hippolyte Barthélémon'un 1768 tarihli *Oithóna* operası Ossian akımından etkilenerek ortaya konan ilk operadır. Gerçekte, P. Dercy tarafından hazırlanan ve Lesueur tarafından bestelenen *Ossian* librettosunun konusunun Macpherson'un şiirleriyle herhangi bir doğrudan ilgisi yoktur. Ancak opera dolaylı olarak, Kelt ozanlarına ve Antik Dönem İskoçya'sına yaptığı atıflarla Macpherson'un geliştirdiği Ossian ruhunu yansıtmaktadır. Libretto 1795-1796 yıllarında yazılmıştır, özgün haliyle bir operakomik olarak tasarlanmıştır. Lesueur daha sonraları operakomik biçimini terk edecek, bütünüyle bestelenmiş bir eser meydana getirecektir.

Ossian operası, Kaledonya'sında (İskoçya) geçer. Librettoda, perde açıldığında görülen romantik dekor ayrıntısıyla tasvir edilir: işgalci İskandinav kuvvetlerinin komutanı Duntalmo'nun sarayı, bir kayalık ve bir ırmak, kutsal Fingal mağarası, İskandinav tanrısı Odin'in heykeli dönemin romantik

tablolarını anımsatan bir dekoru oluşturmaktadır. Kaledonyalı ozanların ve gençlerin oluşturduğu koro, güneşe övgü ilahisi söylemektedir. İlahinin sözleri ("Armoninin kutsal gücü..." / *Pouvoir sacré de l'harmonie...*) romantizmin doğa hayranlığının bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Ozan Hydala, koroya İskandinavların ülkeyi işgal ettiğini ve tanrı Odin kültürünü dayattıklarını hatırlatır, üzüntülü şarkılar söylenmesini salık verir. İskandinav komutan Duntalmo sahneye girer ve oğlunun, Kaledonyalı ozan Rosmor'un kızı Rosmola ile evleneceğini söyler. Rosmor İskandinav işgali karşısında Kaledonya'yı terk etmiştir; Rosmola ise bir diğer büyük ozanın, Ossian'ın sevgilisidir. Fazla zaman geçmeden silahlanmış yabancı ozanların okyanustan adaya indiğini söyler, şefleri Ossian'dır. Duntalmo, olası bir savaşı önlemek için Hydala'nın önerisini kabul eder ve Rosmola'nın serbest bırakılmasını salık verir. Ancak bir diğer yandan Ossian'la mücadeleye hazırlanır ve İskandinav şeflerini savaş hazırlığı içine sokar. Yabancı ozanlar karaya iner ve Hydala'nın ozanlarına katılırlar; Ossian Rosmala'ya kavuşur. Duntano İskandinavlarla sahneye girer; Ossian Rosmala'yla evlenmek istediğini açıklar, isteği reddedilince taraflar savaşa hazırlanmaya başlar. Duntalmo savaşa ertesi gün başlamayı teklif eder, savaşa değin av ve eğlence ile vakit geçirecektir. Bu sırada bir tuzak hazırlamaktadır. Ormanda İskandinavlar ve İskoçlar dans ederken Ossian tuzağa düşürülüp İskandinavlar tarafından yakalanır. Ozanlar savaşa hazırlanırken Ossian bir mağaraya hapsedilir. Mağaraya onu ziyarete gelen Hydala'nın teklifine rağmen, hapsedildiği yerden kaçmayı kabul etmez. Hydala'nın ayrılmasından sonra uykuya dalar ve cennetin hayalini görür. Uyanınca Rosmola ve babası gelir. Duntalmo'nun din değiştirdiği takdirde kendisini affedeceğini öğrenir, ancak kabul etmez. Rosmor, Rosmala ve Ossian ölümü beraberce karşılamaya karar verirler. Üç Kaledonyalının kurban edilmesi için bir sunak hazırlanır; Kaledonya halkı durumdan yakınmaktadır. Ancak idamın hemen öncesinde Duntalmo'nun öldürüldüğü haberi gelir. İskandinavlar sahneden çıkar, Kaledonyalılar isyan eder ve zafer kazanırlar. İlk isyanı başlatıp Duntalmo'yu öldürenin Hydala olduğu öğrenilir.

Ossian her şeyden önce muazzam büyüklükte bir sahneleme gerektirmesiyle dikkat çeker. Operanın başlangıcından sonuna kadar büyük ve çeşitli korolar, dansçılar ve çok sayıda karakter operayı törensel bir eser haline getirir. Koro yazım tekniği XIX. yüzyılın ikinci çeyreğinde olgunluk dönemine ulaşacak olan *grand opéra* tarzının habercisi olan bir olgunluğa ulaşmıştır. Üçüncü perdede yer alan büyük dans bir yandan *tragédie lyrique* geleneginin danslarını hatırlatır, diğer yandan da yine *grand opéra*'larda önemli yer tutacak olan bale kısımlarının habercisi niteliğini taşır. *Ossian*'da *recitativo* ve *aryalar* arasındaki farklılaşma azalmış, *aryaların* yerini esas olarak

arioso'lar almaya başlamıştır. Orkestrasyonda da önemli yeniliklere gidildiği görülmektedir: Duntalmo komutasındaki İskandinavların korolarına vurmali çalgıların ön planda olduğu bir orkestra yazımı eşlik ederken, Kelt ozanlarının dünyası arplarla yansıtılır: orkestrada on iki ayrı arp yer almaktadır. Bunun yanında, bazı pasajlarda doğrudan doğruya İskoç melodilerinin alıntılandığı da görülmektedir. Lesueur'ün bu konudaki kaynağı muhtemelen bu dönemlerde popüler hale gelen İskoç şarkılarıdır (Edgecombe, 2005: 226). Operanın finalinde ise XVIII. yüzyıl geleneğine ait bir dans olan *chaconne* havası kullanılmıştır.

İmparatorluk döneminin bir diğer önemli bestecisi olan Etienne Méhul, müzikal stilde ve orkestrasyonda yaptığı cesur yeniliklerle dikkat çekmektedir. Devrim sırasında bestelediği vatansever şarkılarla tanınan, Konsüllük döneminde ise ciddi konulu operakomiklerin önemli bestecilerinden biri konumuna gelen Méhul, Napoléon'un kişisel desteğini elde etmekte gecikmemiştir. Operakomiklerini yazarken başlıca çalışma arkadaşı, Cherubini'nin *Médée*'sinin metnini de kaleme almış olan libretto yazarı François-Benoît Hoffman'dır. Méhul İmparatorluk döneminde iki sıra dışı eserle ismini duyurmuştur: *Uthal* ve *Joseph et ses frères* (Yusuf ve Kardeşleri). Méhul, 1790'larda müzikal stilde gerçekleşen yenilikleri kendi operalarında daha da ileri götürmüştür: operalarında aryalar ya da *arioso*'lar değil, daha geniş formlar ağırlıktadır. Orkestra da müzikal ifadede önemli rol oynamaktadır. *Stratonice* operasında obuaları kaldıran Méhul, *Uthal*'de kemanları kaldırır ve klasik üslubun keman ağırlıklı berrak orkestrasyonundan uzaklaşır. Bu nedenle *Uthal* opera tarihine "kemansız opera" olarak geçmiştir. Orkestrada yaylı çalgılardan viyola ve çello yer alır; viyolalar iki kısma ayrılmıştır. Bunun yanında tahta üflemliler orkestrada yer alır ve arp kullanımına önem verilir. Erkek korosu da operada önemli bir rol oynar. Armonik dilde, klasik dönemde kabul edilmesi mümkün olmayan yenilikler denenebilmekte, melodik olmayan bir yazım ve disonant aralıklar yaygın olarak kullanılmaktadır. Operanın uvertürü, deniz kıyısındaki İskoç ormanının karanlık ve gizemli atmosferini yansıtır. Uvertürün oturmuş bir tonalitesi yoktur, ayrıca uvertürde orkestranın yanında karakterlerden birinin babasının ismini haykıran sesi de iki defa duyulur [Dean, 1967 (1968): 89]. Bütün bu özellikleriyle *Uthal* döneminin en yenilikçi operaları arasında sayılabilir.

Méhul'ün aynı dönemde büyük başarı elde eden bir diğer eseri ise, *La légende de Joseph en Egypte* (Mısır'da Yusuf'un Efsanesi) adlı operadır. Librettosu Alexandre Duval tarafından yazılan, Opéra-Comique Tiyatrosu'nun Feydeau salonunda 17 Şubat 1807'de ilk temsili yapılan bu opera, Méhul'ün en çok yerde ve en uzun süre boyunca temsil edilen eseridir; opera özellikle Almanya şehirlerinde büyük bir başarı elde edecektir. Operanın

başarısı, 1798 Mısır Seferi ile başlayan ve İmparatorluk döneminde de sürmekte olan Eski Mısır'a yönelik ilginin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında, Devrim'in ilk dönemlerinde giderek radikal bir hal alan din karşıtlığının İmparatorluk dönemine gelindiğinde yerini Kilise ile devletin uzlaşmasına bırakması da, konusunu Tevrat'tan alan bir opera olan *Joseph*'in elde ettiği başarının nedenleri arasında sayılabilir. Operada alışılmıştan daha az arya kullanılmıştır. Dua koroları ise ustaca kullanılmıştır. Müzikal dokuda ise yien alışılmışın dışına çıkmış ve kontrpuan sıkça kullanılmıştır.

3.2. Birinci İmparatorluk'ta İtalyan Etkisi

İmparatorluk dönemi Paris'inde, rejimin "resmi besteci"si konumundaki Lesueur ve yenilikçi besteci Méhul'ün yanında, iki İtalyan kökenli besteci faaliyet gösteriyordu: Luigi Cherubini ve Gasparo Spontini. Cherubini, 1803'te ilk temsili yapılan *Anacréon* adlı operasının başarısızlığı üzerine Paris opera yaşamından geçici olarak uzaklaşmış, bir süreliğine Viyana'da yaşamıştı. Cherubini İtalyan asıllı olmasına rağmen, ilk görünüşte paradoksal olarak, İtalyan müziğine karşı Fransız stilinin temsilcisi olarak görülüyordu. Bu durum, Napoléon her ne kadar Cherubini'nin dramatik yoğunluğu melodi zenginliğinin önünde tutan eserleri karşısında klasik İtalyan stilinde operaları tercih etse de, Cherubini bu dönemde de müzik dünyasında önemli resmi görevler almaya devam etti. Cherubini'nin önceki yıllarda ilk temsili yapılan operaları İmparatorluk döneminde de sıklıkla sahnelendi. Viyana'dan Fransa'ya dönüşünde sahnelediği *Les Abencérages* (İbn-i Sirac'lar) adlı eseri ise kısıtlı bir beğeni topladı. Cherubini, 1813'ten sonra bestecilik faaliyetlerini yavaşlattı ve Konservatuar'daki görevlerine ağırlık verdi. Gasparo Spontini ise İmparatorluk döneminin yarı-resmi bestecisi olarak faaliyetini sürdürdü ve eserleriyle son derece büyük bir etki yarattı. Bu etki özellikle daha sonraki besteci kuşakları üzerinde görülecekti.

Spontini 1774'te İtalya'da doğmuş, İtalya'da *opera buffa* türünde çeşitli eserler besteledikten sonra 1803'te Paris'e yerleşmişti. Paris için bestelediği ilk operalarını İtalyanlar Tiyatrosu için yazdı. İmparatoriçe Joséphine'in koruması altına girdi. 1805'ten itibaren üzerinde çalıştığı *La Vestale* (Vesta Rahibesi) operasının ilk temsili 15 Aralık 1807'de yapıldı. Büyük bir görkemle sahneye konan *La Vestale*, ilk sahnelendiği tarihten itibaren muazzam bir başarı elde etti. Eserin librettisti Victor-Joseph-Etienne de Jouy, ilerleyen yirmi yıl boyunca Rossini'nin Paris için bestelediği operalar da dâhil olmak üzere pek çok eserin yazarlığını yaptı.

Spontini'nin *La Vestale* operası Antik Roma'da geçer [bkz. De Jouy, (1807) 1810]. Savaşlarda elde ettiği başarılarından sonra Roma'ya dönen Ro-

malı komutan Licinius, Tanrıça Vesta'nın rahibelerinden Julia ile Vesta rahibelerinin bakireliğine ilişkin katı kurallara rağmen bir aşk yaşamıştır. Licinius'un Julia'nın elinden zafer tacı giydiği geniş çaplı kutlamalar yapılır (I). Aynı gece Licinius Julia'yı görmek için gizlice Vesta tapınağına gider, iki sevgilinin düeti sırasında tapınağın kutsal ocağındaki ateş zayıflar ve söner. Sahneye giren başrahip Julia'yı lanetler ve diri diri gömülmeye mahkûm eder (II). Cezanın infaz günü geldiğinde Julia mezar yerine getirilir, Licinius kendisine sadık olan askerlerle sahneye girip Julia'yı zorla kurtarmaya çalışır. Tam bu sırada bir mucize gerçekleşir: Vesta'nın sunağındaki ateş yeniden alev alır; böylece tanrıça Julia'yı affettiğini bildirmiştir. Julia'nın Licinius ile evlenmesi ve düğün kutlamalarıyla opera son bulur (III).

La Vestale operasında dramatik etki, disonant aralıkların kullanıldığı uvertür kısmından itibaren yüksek düzlemde tutulur. Uvertürün ritmik yapısı da dikkat çeker. Uvertürden sonra alışılmış olan teamüllerden farklı olarak koroyla değil, arioso ve recitativo'yla birinci perde başlar. Recitativo-arya geçişleri, örneğin birinci perdede Cinna'nın ariasına yapılan doğrudan geçiş çok başarılı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Bunun yanında recitativo'lar son derece dinamiktir ve güçlü bir orkestrasyonla yazılmıştır. Aryalar ses ustalığının kanıtlanmasından ziyade dramatik örgüyle uyumlu olarak yer almaktadır. Bunun yanında, başkahramanların giriş aryalarını diğerlerinden önce tutan hiyerarşik kaygılara da yer verilmemiştir ve bu noktada da dramatik tutarlılık göz önünde bulundurulmuştur. Örneğin Julia'nın ariasından önce Başrahibe'nin ariası yer alır. Julia'nın ikinci perdedeki büyük ariasında da hızlı bölüm ("*Impitoyables dieux*") melodik zenginliğiyle değil, dramatik yoğunluğuyla dikkat çeker. Formlar arası geçişkenlik operada cesaretle kullanılmıştır. Julia-Licinius düeti gerilimli bir recitativo ile başlayıp Licinius'un lirik ariasıyla devam eder. Birinci perdede Julia'nın taç giyme sahnesinde Başrahibe'nin Julia ile törensel bir konuşma yapması ve sahne üzerine Licinius'un heyecanla yaptığı yorumlar dramatik yapıyı güçlendiren özelliklerdir. Marşlar da dramatik etkiyi artıracak şekilde kullanılmıştır. Operanın sonlarında yer alan korku korusu da önemli bir dramatik etki yapar.

Operada dönem için yeni sayılabilecek bazı formlara da yer verilmiştir. İkinci perde, başrahibin başlattığı ve koronun katıldığı *stretta* ile sonuçlanır. Daha önceleri Fransız operasında fazla örneği görülmeyen *stretta finale* kullanımı, İtalyan *opera buffa*'larının bir mirasıdır. Orkestrasyonun ustaca kullanıldığı örneklerden biri ise yine ikinci perde sonundaki lanetleme sahnesidir. Bu sahnede "Lanet" kelimesiyle aynı anda orkestrada ziller çalınır. Bu yenilikçi niteliklerin yanında bazı konvansiyonel formlar ve ayrıntılar da

operada yer alır. İki uzun bale kısmına yer verilmesi Fransız operasının yerleşik kurallarının uygulanmasının bir sonucudur.

Konu bakımından, *La Vestale* operasının librettosu daha önceki eserlerde görülen ve sonraki librettolarda da sıkça işlenecek olan bir gerilimi, kamusal görevler ve aşk arasındaki çatışmayı gündeme getirir. Julia'nın ilk aryası ödev/aşk çatışmasını eksene alır. Konusu Eskiçağ'la ilişkili olan pek çok XVIII. yüzyıl operasından farklı olarak *La Vestale*'de tarih basit bir dekor olmaktan öteye geçer (Einstein, 2001: 130); Roma döneminin toplumsal yapısı ve kurumları olay örgüsü üzerinde belirgin bir rol oynar. Özellikle birinci perdedeki zafer korusu sahnesinin operanın ilk temsilinin yapıldığı dönemin siyasi sembolizmini yansıttığı da söylenebilir. Söz konusu sahnede Galyalılar'ı yenen Roma komutanı ve orduları selamlanmakta, yolların zaferi simgeleyen defne yapraklarıyla donatılmasından bahsedilmekte ve komutan "Gururlu bir kartalı olan kahraman" olarak nitelenmektedir. Kartalın Birinci İmparatorluk döneminde bizzat İmparator I. Napoléon tarafından bir simge olarak kullanıldığı düşünülürse sahnenin sembolizmi hakkında bir fikir edilebilir.

Mungen, Spontini'nin, bu dönemde eser veren pek çok besteci gibi uluslararası bir faaliyet yürüttüğünün altını çizer. Spontini yaşadığı dönemde esas olarak bir İtalyan besteci olarak değerlendirilmiş ve Carl Maria von Weber'in temsil ettiği Alman müziğinin alternatifi (hatta düşmanı) olarak görülmüştür. Bu görüşler yanıltıcı olmamalıdır; Spontini her ne kadar İtalyan müziğinden etkilenmiş olsa da Fransız opera üslubunu geliştirmiş, sonraki Fransız bestecileri tarafından geliştirilecek olan normların temelini kuvvetlendirmiştir. Unutmamak gerekir ki bu dönemde Fransa bestecilerinin eserleri genel anlamda kozmopolit bir nitelik taşımaktadır; Spontini'nin eserleri de Paris merkezli kozmopolit opera sanatının bir parçasıdır (Mungen, 2001: 196). Napoléon döneminde başlayan ve Restorasyon döneminde de devam eden "İtalyanseverlik" akımının (Reibel, 2003: 35-39) gelişmesinde Spontini'nin son derece önemli bir rolü olmuştur.

3.3. Siyasi Propaganda Aracı Olarak Opera ve Operakomik

Méhu!ün *Joseph*'inin ve Spontini'nin *La Vestale*'inin prömiyerlerinin yapıldığı 1807 yılında, Lesueur'ün *Le Triomphe de Trajan* (Traianus'un Zaferi) adlı görkemli operasının da ilk temsili yapıldı. İmparatorun özel siparişiyle bestelenen bu opera, dönemin modasına uygun olarak Napoléon'u Roma imparatorlarıyla, İmparatorluk dönemi Fransa'sını ise Roma İmparatorluğu'yla özdeşleştiriyordu (Faure, 1987: 87). Ancak bu eserin başarısı, *La Vestale*'in elde ettiği büyük başarının gölgesinde kaldı. İlerleyen yıllarda da Spontini'nin bestecilik faaliyeti Lesueur'ün önüne geçecekti. Keza 1809

yılında yine resmi bir sipariş üzerine hazırlanan *Fernand Cortez* operasını besteleme görevi Lesueur'e değil, Spontini'ye verildi.

De Jouy'nin librettosunu yazdığı ve ilk temsili 28 Kasım 1809'da yapılan *Fernand Cortez*, İmparatorluğun Mayıs 1808'den beri sürmekte olan İspanya işgalini meşrulaştırma amacı taşıyan bir operadır (De Jouy, 1809). *Fernand Cortez*'in ilk temsiline İmparator bizzat katılmıştı. İmparatorun vassalı konumundaki Saksonya Kralı I. Friedrich August ve imparatorun kardeşi Vestfalya Kralı Jérôme-Napoléon da temsilde hazır bulunmuştu (Reibel, 2003: 36-37). Eserin müzikal örgüsünde askeri marşlar ve ritimler sıkça kullanılır, bu da operanın ortaya çıktığı savaşlar döneminin bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Jellinek, 2000: 146). *Fernand Cortez* operası, siyasi amacına ulaşamamış ve beklenenin tam tersi bir etki yarattı: Paris seyircileri İmparatorluk yönetiminin beklentisinin aksine kendilerini işgalci İspanyol karakterlerle özdeşleştirmemiş, işgal altındaki Meksikalı karakterlerle empati kurdu. Bu şartlar altında polis müdahalesiyle opera programdan çıkarıldı (Chaillou, 2004: 133).

Tarihsel konulu operaların önem kazandığı bu dönemde Fransa tarihini konu alan hemen hemen hiçbir eserin sahnelenmemesi dikkat çekicidir. Dönemin altı bestecinin ortak çalışması olan, Charles Martel dönemindeki Poitiers Savaşı'nı konu alan *Oriflamme* bu konuda bir istisna teşkil eder. Bu opera 1 Şubat 1814'te, Prusya, Rusya ve Habsburg İmparatorluğu'nun önderliğinde geniş bir ittifakın Fransa'ya karşı sefer düzenlediği bir bağlamda sahnelenmiştir (Chaillou, 2004: 252).

Birinci İmparatorluk döneminde operakomik türünde de önemli eserler sahneye kondu. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinin en önemli operakomik bestecisi olarak nitelenebilecek olan François-Adrien Boieldieu bu dönemde eser vermeye devam etti. Rusya'da 1804-1811 arasında I. Aleksandr'ın saray bestecisi olarak görev yapmış olan Boieldieu, Rusya'nın Fransa'ya karşı koalisyona katıldığı 1811 yılından sonra Saint Petersburg'a dönmedi ve kariyerini Fransa'da sürdürdü. Bestecinin bu dönemde bestelediği en önemli eseri, 1812 yılında ilk temsili yapılan *Jean de Paris*'dir (Parisli Jean).

Boieldieu'nün *Jean de Paris* operasının konusu XIV. yüzyılda geçer. Navarra'da bir handa kralın kızkardeşinin gelişi beklenmektedir. Parisli Jean zengin bir burjuva kılığında sahneye girer ve ısrarla bir oda ister. Jean ve Olivier yalnız kalırlar, Jean'ın gerçekte veliaht olduğu öğrenilir. Kraliyet kâhyasının isteğine rağmen Jean pansiyonu terk etmez. Olivier prensesin geldiğini haber verir. Prens Jean'ı tanımamasına rağmen renk vermez (I). İkinci perdede çeşitli karakterlerin söyledikleri şarkılardan sonra Prens'in

Jean'ın kimliğini en baştan itibaren bildiği açıklanır; Kral daha önceden Jean'ın gelişini haber vermiştir. Eser kısa bir koroyla sona erer (II).

Jean de Paris, son derece basit bir dramatik örgüye sahiptir. Buna rağmen müzik ve dramatik yapı başarılı bir şekilde entegre edilmiştir. Giriş korusu, hancıyla koronun diyalogu şeklinde kurgulanmıştır. Giriş kısmından sonra Olivier, Lorezza ve Pedrigo arasındaki trio da dramatik niteliktedir. Olivier'nin birinci perde aryasında aliterasyonlar sıkça kullanılır. Kraliyet kâhyasının giriş aryasında kupleler Pedrigo ve Lorezza tarafından kesilir. Birinci perde finali ise son derece gelişkin bir yapıdadır. Birinci perde finali kâhya ve Jean'ın karşılıklı kupleleriyle başlar, Lorezza ve Pedrigo'nun katılımıyla devam eder. Koro ve Jean'ın müdahaleleri ve Olivier'nin şarkısıyla zenginleşerek süren final, Prens'in monologuyla bir süre duraklayan bir dramatik seyir izlemeye başlar. Monolog süslemeli tekrarlar içerir. Bundan sonra yeniden dinamik-dramatik bir aşamaya ulaşılır; karakterler arasındaki tartışma ansamblâ dönüşür. İkinci perdede arka arkaya sıralanan müzikal parçalarda da bir form serbestliği dikkat çeker. Asil hanımlarla köylü kızların tartıştığı sahne, Fransız operalarının gelişkin koro yazım geleneğinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Olivier'nin gitar eşliğinde söylediği köylü şarkısı Ortaçağ ozanlarının şarkılarına gönderme yapar. Bu şarkının ikinci kuplesinin Jean tarafından, üçüncüsünün prenses tarafından söylenmesi ise form serbestliğine bir örnek olarak gösterilebilir.

Eserin metninde siyasi mesajların doğrudan verildiği söylenemez. Jean'ın sahneye girişinde Navarra'daki asillerin Paris burjuvalarına denk olduğuna dair yaptığı tespitler, operanın sahnelendiği dönemdeki Paris burjuvazisine bir gönderme olarak okunabilir. Jean ve Olivier'nin düetinde krala sadakat ve kadına aşk gibi erdemlerin bir arada övülmesi Ortaçağ erdemlerine yapılan bir atıf olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Fransız Devrimi'nin 1789'da başlamasıyla oluşan siyasi istikrarsızlık ve toplumsal çalkantılar Paris'in uluslararası müzik dünyasındaki merkezi konumu sarsmış ve XVIII. yüzyıl sonunda Londra Viyana ile birlikte başlıca müzik merkezi haline gelmiştir. Bu durumda, devrimden kaçan muhafazakâr bestecilerin Londra'ya sığınmasının olduğu kadar, toplumsal iktidarını pekiştirmekte olan Britanya burjuvazisinin müziğe verdiği önem de etkili olmuştur. Yüzyıl sonunda piyano endüstrisinin en çok gelişme gösterdiği şehrin Londra olması bir rastlantı değildir. Dönemin buluşu olan bu çalgı, romantik dönem müziğinin başlıca özelliklerinden olan duygusal ve dramatik nüansları klavsene kıyasla çok daha belirgin bir şekilde yansıtabilmekte,

bunun yanında salonlarda kolaylıkla kullanılabilmesiyle burjuva ailelerini cezbetmektedir. İki yüzyıl arasındaki geçiş döneminin bestecilerinden İtalyan asıllı besteci Muzio Clementi'nin kariyerinin büyük kısmını Viyana ve Londra arasında yapması da iki şehrin bu dönemdeki merkezi önemini göstergelerindedir. Bununla birlikte, Paris'in önemini bütünüyle yitirdiği söylenemez. Napoléon Bonaparte döneminde sınırlı da olsa bir canlanma yaşayan opera yaşamı, Birinci İmparatorluk'un son bulup Restorasyon döneminin başladığı 1814-1815 yıllarından itibaren önemli bir gerileme dönemi içine girmiştir. Spontini'nin 1819 tarihli *Olympie* operasının temsilini izleyen sekiz yıl boyunca (Daniel Auber'in *La Muette de Portici* – Portici'li Dilsiz Kız operasının ilk temsiline kadar) Paris Operası'nda önemli bir özgün eser sahnelenmemiştir (Grout ve Jay, 2003: 353). Operakomik alanında görece canlılığın korunduğu söylenebilir, keza bu türün en yetkin örneklerinden biri olan Boieldieu'nün *La Dame Blanche*'ın (Beyaz Hanım) ilk temsili bu dönemde, 1825 yılında yapılmıştır.

Fransız operasının 1820'lerde yeniden atılıma geçmesinde Gioacchino Rossini başta olmak üzere ünlü müzisyenlerin Paris'e yerleşmeye başlaması önemli bir rol oynamıştır. Beethoven ve Schubert'in sırasıyla 1827 ve 1828'de ölmesiyle Viyana'nın önemini azalması da Paris'in yeniden Avrupa müzik yaşamının merkezi haline gelmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte, bu dönemde Paris'e yerleşen bestecilerin Paris dinleyicilerinin önceki yıllarda yerleşiklik kazanmış olan estetik beklentilerini dikkate alarak eser verdikleri görülmektedir. Başka bir deyişle, Fransa'da Eski Rejim'in son yıllarında oluşmaya başlayan, 1789'dan 1815'e uzanan çalkantılı yıllarda ise yerleşiklik kazanan yenilikçi üsluplar ve tematik tercihler, XIX. yüzyıl opera estetiğinin gelişimine de doğrudan etki etmiştir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, XIX. yüzyıl Fransız opera üslubunun "Eski Rejim" dönemi Fransız lirik eserlerinin bir mirasçısı olduğu söylenebilir. Bu süreklilik yalnızca besteciler dünyasının kozmopolit yapısında değil, müzikal yazım tekniklerinde ve kullanılan müzik formlarında da kendini göstermektedir. Tıpkı Eski Rejim dönemi eserlerinde olduğu gibi XIX. yüzyıl Fransız operalarında da dans ve koro bölümleri önemli bir yer tutacaktır. Tıpkı önceki dönem eserlerinde olduğu gibi XIX. yüzyıl operalarında da şan sanatında süslemelerden çok deklamasyona ve dramatik etkiye önem verilecektir. Bununla birlikte, dönemin gereklerine uygun olarak, dansların ve koroların dramatik yapıyla bağlantıları dönemin sanat anlayışının gelişimine paralel bir değişim göstermiştir, örneğin orkestrasyonun, deklamasyonun ya da dans ve koroların eserlerin dramatik çizgisiyle bağlantısı daha belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. Eski Rejim'in lirik anlayışı ile XIX. yüzyıl Fransız opera estetiği arasındaki bu diyalektik bağlantının sağlanmasında Devrim

ve Birinci İmparatorluk dönemlerinin gerek siyasi, gerekse toplumsal ve kültürel gelişmeleri önemli bir rol oynamıştır.

Kaynakça

- Albistur, M. ve D. Armogathe (1977), *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours* (Paris: Editions des femmes).
- Anderson, J. I. (2007), *Daily Life during the French Revolution* (Westport: Greenwood).
- Bouilly, J.-N. (1800), *Les deux journées*, beste: Luigi Cherubini (Paris: André).
- Chaillou, D. (2004), *Napoléon et l'Opéra: la politique sur la scène, 1810-1815* (Paris: Fayard).
- Claudon, F. (1992), *La musique des romantiques* (Paris: Presses Universitaires de France).
- De Jouy, V.-J.-E. de [(1807) 1810], *La Vestale*, beste: Gaspere Spontini (Paris: Roulet).
- De Jouy, V.-J.-E. de (1809), *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*, beste: Gaspere Spontini (Paris: Roulet).
- Dean, W. (1967/1968), "Opera under the French Revolution", *Royal Musical Association, Proceedings*, (94): 77-96.
- Edgecombe, R. S. (2005), "Verdi and Le Sueur: A Note on the Final Chorus in *Macbeth*", *Opera Quarterly*, 21 (2): 222-226.
- Einstein, A. (2001), *La musique romantique* (Paris: Gallimard) (Çev. J. Delalande).
- Grétry, A. E. M. (1829), *Mémoires ou essais sur la musique: tome premier* (Bruxelles: Aug. Wahlen).
- Grout, D. J. ve H. W. Williams (2003), *A Short History of Opera* (New York: Columbia University Press).
- Johnson, J. H. (1995), *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: University of California Press).
- Kaminski, P. (2003), *Mille et un opéras* (Paris: Librairie Arthème Fayard).
- Marmontel, J.-F. (1891a), *Mémoires de Marmontel: tome premier* (Paris: Librairie des Bibliophiles).
- Marmontel, J.-F. (1891b), *Mémoires de Marmontel: tome deuxième* (Paris: Librairie des Bibliophiles).
- Marmontel, J.-F. (1891c), *Mémoires de Marmontel: tome troisième* (Paris: Librairie des Bibliophiles).
- Moulton, P. F. (2005), *Of Bards and Harps: The Influence of Ossian on Musical Style*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Florida State University-College of Music).
- Mungen, A. (2001), "Par-delà les frontières: Spontini et l'opéra italien", *Ostinato rigore: revue internationale d'études musicales* (Almanca'dan Çev. X. Tainurier), 19: 193-203.

- Place, A. de (1987), "Le Théâtre de l'Opéra sous la Révolution: les rapports entre l'administration du théâtre et le gouvernement", Dufourt, H. ve J.-M. Fouquet (Ed.), *La musique et le pouvoir* (Paris: Aux amateurs de livres): 71-85.
- Rabb, T. K. (2006), "Opera, Musicology and History", *Journal of Interdisciplinary History*, 36 (3): 321-330.
- Reibel, E. (2003), *Les musiciens romantiques: fascinations parisiennes* (Paris: Fayard).
- Sedaine, M.-J. (1860), "Richard Coeur-de-Lion", *Oeuvres choisies de Sedaine* (Paris: L'Hachette).
- Uslu, A. (2010), "On Dokuzuncu Yüzyılda Opera: Bir İnceleme Çerçevesi", *Afşar Timuçin'e Armağan* (İstanbul: Etik): 291-320.
- Zancarini-Fournel, M. (2005), *Histoire des femmes en France, XIXe-XXe siècle* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes).

Diskografi

- Boieldieu, F. A. (1966), *Jean de Paris*, J.-P. Kreder, orchestre lyrique de l'ORTF, J. Peyron, D. Boursin, H. Guy, M. Stiot, G. Friedmann, A. Doniat (Gaieté lyrique).
- Cherubini, L. (1953), *Medea*, L. Bernstein, Orch. Teatro alla Scala, M. Callas, F. Barbieri, G. Penno, G. Modesti, M. L. Nache, A. Vercelli, M. A. A. Giacomotti, Milano (Özel kayıt).
- Cherubini, L. (1991), *Lodoiska*, R. Muri, Orch. e Coro T. Alla Scala, M. Devia, F. Pedaci, B. Lombardo, T. Moser, A. Corbelli, W. Shimell, M. Luperi, D. Seraiocco, P. Spina, E. Panariello, E. Captano, R. Cazzaniga, A. Bramante, Milano (Radyo yayını-Özel kayıt).
- Grétry, A.-E.-M. (1989), *Guillaume Tell*, J.-M. Auberson, Orchestre de chambre de Lausanne, Robert Dume, Danielle Borst, Johanna Benchu, Bernadette Deglin, Philippe Huttenlocher, Hans Peter Graf, RSR (Özel kayıt).
- Grétry, A.-E.-M. (1990), *Richard Coeur de Lion*, F. Neri, Orchestra dei Giovani del Conservatorio "Claudio Monteverdi" di Bolzano, solistler: P. Edelmann, H. Zingerle, M. Pennicchi, F. Bernardi, B. Pichler, M. Nicolini; Bolzano (Özel kayıt).
- Lesueur, J. F. (?), *Ossian ou Les Bardes*, S. Robinson, E. Robinson, J. Wakefield, N. Taylor, A. Raffel (Unique Opera Records).
- Lesueur, J. F. (2006), *Paul & Virginie*, H. Niquet, Orchestre Philharmonique de Radio France, F.-N. Geslot, H. Bayodi, S. Fournier, J. Azzaretti, A. Bucher, M. Vidal, N. Smith, R. Nédélec, Maison de Radio France, Paris (Radyo yayını-Özel kayıt).
- Méhul, É. (1972), *Uthal*, S. Robinson, L. Sarti, J. Wakefield, B. Dickerson, N. Taylor, L. Fyson, London (Özel kayıt).
- Méhul, É. (1989), *La Légende de Joseph en Égypte*, C. Bardou, Orchestre Régional de Picardie "La Sinfonietta", L. Dale, F. Vassar, R. Massis, B. Lafon, P. Jorquera, A. Normand, P. Pistole, N. Dessay, P. Aubailly, E. Billet, D. Top,

J. L. Rayon, G. Perault, C. Ramond, R. de Réau, A. Patrix, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens (Özel kayıt).

Spontini, G. (1974), *Fernando Cortez*, L. von Maticic, Orchestra Sinfonica Radiotelevisione Italiana Bruno Prevedi, A. Gulin, A. Bottion, A. Blancas (Arkadia).

Spontini, G. (1993), *La Vestale*, R. Muti, Teatro alla Scala, K. Huffstodt, D. Graves, A. M. Moore, D. Kavrakos, Milano (Sony Classical).