

# AFŞAR TIMUÇİN'e ARMAĞAN

Hazırlayanlar

- Çetin VEYSAL

- Zehragül AŞKIN

ETİK  
YAYINLARI



Afşar TİMUÇİN'e ARMAĞAN

ETİK YAYINLARI

Dizgi ve Düzenleme  
KARE YAYINLARI

Türkçe Düzelti  
DİLEK YUMRU

Kapak film  
MAT YAPIM

Baskı-Cilt:  
BARIŞ MATBAASI

Bariş Matbaa Mücellit Ali Laçin Davutpaşa Cad.  
Güven San. Sit. C Blok No: 291 Topkapı-İstanbul  
Tel: (0212) 674 85 28 Fax: (0212) 674 85 29

Baskı Tarihi  
ŞUBAT 2010

ISBN 978 - 975 - 8565 - 39 - 7

© ETİK YAYINLARI

Tümü hakları saklıdır. Bu kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre, kitabı yayınlayan ETİK YAYINLARI'nın izni olmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz, depoianamaz.

ETİK  
YAYINLARI 

ETİK YAYINLARI KİTAPSAN KURULUŞUDUR

Cağaloğlu Yokuşu Nartıbahçe Sokak Narlı Hanı No: 3  
Cağaloğlu-İSTANBUL Tel: (0212) 511 63 91-92 Fax 511 62 99  
e-mail: etikyayinlari@yahoo.com kitapyurdu.com



## İçindekiler

### I. KESİM

<i>Teşekkür</i> .....	xi
<i>Afşar Tımuçin hayatı</i> .....	xiii
<i>Afşar Tımuçin Hocamıza</i> .....	xv
<i>Afşar Tımuçin Eserleri</i> .....	xvii
<i>Afşar Tımuçin ile Kısa Bir Söyleşi</i> Çetin VEYSAL .....	1
<i>Afşar Tımuçin'e Mektup</i> Bilal DİNDAR .....	9

### II. KESİM

<i>Bir Aydınlanma Ateşi Taşıyıcısı ve Çağdaş Bir Anadolu Düşünürü:</i> <i>Afşar Tımuçin</i> Uğur PIŞMANLIK .....	17
<i>Afşar Tımuçin Romanının Işıldığı: Mücadele</i> Müslüm KABADAYI .....	23
<i>Afşar Tımuçin'in Öykücülüğü</i> Nazmi BAYRI .....	37
<i>Sanatsal Yaratıcılığın Olanğından Estetik Bilginin Olanğına</i> Engin DELİCE .....	45
<i>"Aşk'ın Diyalektiğı" ya da Afşar Tımuçin'in 'Aşk'a Yaklaşımı</i> Çetin VEYSAL .....	79
<i>Afşar Tımuçin Düşüncesinde Nazım Hikmet Şiirini Doğru Anlamak</i> Dilruba Nuray ERENLER / H.Haluk ERDEM .....	87
<i>Afşar Tımuçin'in Aristoteles Felsefesi Kitabı Üzerine Değerlendirme</i> Aynur YURTSEVER .....	93

<i>Afşar Timuçin'in "Felsefeye Giriş" Yapıtı Üzerine Değerlendirme</i>	
Sara ÇELİK .....	107
<i>Niçin Yapısalcılık ve Varoluşçuluk Değil?</i>	
Zehragül AŞKIN .....	133
<i>Afşar Timuçin'in Felsefe Tarihi Anlayışı ve Felsefe Tarihi Çalışmaları</i>	
Mustafa GÜNAY .....	145

### III. KESİM

<i>Felsefenin İlerleyen Bilgisi Üzerine</i>	
Uluğ NUTKU .....	165
<i>Değer Yargılarının Bilgibilimsel Temeli Üstüne</i>	
Ömer Naci SOYKAN .....	171
<i>Aristoteles ve Kamusalılık</i>	
Betül ÇÖTÜKSÖKEN .....	177
<i>Yorum, Anlama ve Sanat Üzerine: Gadamer</i>	
Metin BAL .....	183
<i>Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği Bağlamında Bilincin Gelişim Süreci</i>	
Didem DELİCE .....	197
<i>Hegel ve Aydınlanmacılık: Tinin Fenomenolojisi Üzerine Bir Deneme</i>	
Doğan GÖÇMEN .....	211
<i>Gramscı ve Hegemonya Kuramı</i>	
Mustafa ŞENER .....	235
<i>Herbert Marcuse ve Özgürlük: Bilimden Ütopyaya</i>	
Doğan Barış KILINÇ .....	253
<i>Yakın Almanya Tarihi ve Felsefe</i>	
Engin ERKİNER .....	271
<i>On Dokuzuncu Yüzyılda Opera: Bir İnceleme Çerçevesi</i>	
Ateş USLU .....	291

---

<i>Kültür Endüstrisi Tahakkümüünün Eleştirisi</i>	
Mehmet MEDER & Güney CEÇİN .....	321
<i>Norbert Elias'ta Şiddet Sorunsalı</i>	
Faik KANATLI .....	343
<i>Postmodernizm ve Sanat</i>	
Mehmet YILMAZ .....	351
<i>Sanatta 'Değer' Sorunsalı</i>	
Cebrail ÖTGÜN .....	371
<i>21. Yüzyılda Kant Estetiğini Yeniden Düşünmek</i>	
Toros Güneş ESGÜN .....	399
<i>Vico'nun "Scienza Nuova"sı [yeni bilim] ve Tarih-Felsefe İlişkisi</i>	
Güçlü ATEŞOĞLU .....	413
<i>Sanatsal Estetikten Yaşama Estetiğine</i>	
Milay KÖKTÜRK .....	421
<i>Postmoderni Tanımlamak (1986)</i>	
Jean-Francois LYOTARD (Çev. Metin BAL) .....	453
<i>Mersin'de "Sanat"ı Anlamak</i>	
Nurseren TOR .....	457
<i>Platon Felsefesinde Sanat Eleştirileri ve Sanatın Politik Kullanımı</i>	
Tuncay SAYGIN .....	465

## ON DOKUZUNCU YÜZYILDA OPERA: BİR İNCELEME ÇERÇEVESİ

### Giriş

Opera tarihi üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla belirli bestecilerin eserlerinin, belirli operaların kısa incelemelerinin art arda sıralanmasıyla sınırlı kalmaktadır. Bu durum, bestecinin yaşadığı dönemin ve eserlerin tarihsel-toplumsal bağlamının ikinci plana atılmasına yol açmış; geniş bir zaman aralığında eser veren bestecilerin yapıtının türdeş bir bütün olarak kurulanmasına, operaların dönemin olaylarıyla, sanat akımlarıyla ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınmasına neden olmuştur. Ayrıca bu tür bir yaklaşım belirli bestecilerin başlıca eserleri üzerine odaklanmakta, kendi dönemi içinde önem taşınmasına rağmen sonraki yüzyıllarda popülerliğini kaybeden operaları inceleme dışı tutabilmektedir.

Sanat, doğrudan doğruya toplumsal ve siyasi yaşamın bir parçasıdır; opera gibi gösteri sanatlarının incelenmesi toplumun yaşayışının, iç dinamiklerinin, tepkilerinin ve beğenilerinin kavranmasında kilit öneme sahiptir. Özellikle, operanın şehir toplumunun gündelik yaşamının merkezinde yer aldığı XIX. yüzyıl Avrupa'sının tarihinin incelenmesinde opera araştırmalarının önemi belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, opera tarihinin yerleşik tarih yazımı anlayışları içinde "hak ettiği" ölçüde incelendiğini söylemek mümkün değildir. Pozitivist tarih yazımı geleneği dar anlamda siyaset ve diplomasi tarihine birincil derecede önem atfetmiştir. Bu çerçevede sanatın gelişimi geniş ölçekli tarihsel incelemelere konu edilmemiş, bağımsız bir alan olarak görülmüştür. Bu anlayışa göre opera tarihin değil, müzikolojinin ya da "tiyatro tarihi" disiplininin bir konusu olabilir. Siyaset tarihçiliğine başta Marksizm olmak üzere çeşitli akımlarca getirilen eleştiriler, toplumsal

\* Fransa Sorbonne Üniversitesinde Doktorand.

ve ekonomik oluşumu tarih yazımının merkezine koyan, bütüncül bir tarih kavrayışını beraberinde getirmiştir. Ancak bu eleştirel tarih kavrayışlarının da sanat konularını bütüncül tarihe entegre edebildiği söylenemez. Edebiyat gibi kimi alanlarda tarih disiplinleri arasındaki sınırlar belirli ölçülerde aşılabılmıştır. Müzik (ve opera) araştırmaları alanında ise bu gelişmenin sağlanmadığı görülmektedir. Özel bir teknik terminolojiyi ve özel bir dilin (müzik dilinin) incelenmesini gerektiren müzik araştırmalarının genel tarihsel araştırmalarla bütünlük bir şekilde yürütülmesi mümkün olmamıştır. Başta Anglosakson üniversiteleri olmak üzere çeşitli sosyal bilimler çevrelerinde 1980'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanan "kültürel araştırmalar" akımları ise post-modern tarih anlayışı çerçevesinde bütüncül tarihi reddeden bir tavır almaktadır. Bu çerçevedeki tarih yazımı çalışmalarına opera tarihi dâhil edilse bile, konu esas olarak mikro-tarih ölçeğinde, bütüncül bir tarih perspektifinden uzak olarak incelenmektedir.

Bu çalışmada, operanın gelişiminin siyasi ve toplumsal tarihle bağlantısı içinde incelenmesi için bir inceleme çerçevesi sunulması amaçlanmaktadır. İncelemenin ağırlık merkezini XIX. yüzyıl operası oluşturmaktadır. Operanın verimlilik bakımından altın çağı yaşadığı, geniş halk kitlelerine ulaşabildiği dönem XIX. yüzyıldır. Daha da ileri gitmek gerekirse, operanın, XIX. yüzyıl Avrupa'sının merkezi öneme sahip kültürel kurumu ve sanat dalı olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, operanın siyasi ve toplumsal tarihinden yola çıkılarak XIX. yüzyıl Avrupa'sının toplumsal işleyişine, yakınçağ burjuva toplumunun gelişim sürecine ışık tutulması mümkündür. İlerleyen sayfalarda öncelikle XIX. yüzyıl öncesinde operanın gelişimi siyasi ve toplumsal boyutlarıyla tasvir edilecektir. İkinci bölüm, XVIII. yüzyılın sonundan itibaren Avrupa siyasi yaşamında ve toplumsal yapısında meydana gelen dönüşüm süreci, sanat alanındaki yeniliklerle paralel olarak ele alınacaktır. Bu incelemeyle, XIX. yüzyıl operasının siyasi ve toplumsal bir bağlam içine yerleştirilmesi amaçlanmaktadır. Son bölümde ise XIX. yüzyıl operası müzik, metin ve temsiller açısından genel özellikleriyle incelenecektir.

## I. Barok ve Klasik Dönemde Opera, Siyaset ve Toplum

Opera XVI. yüzyıl sonu İtalya'sında, dönemin müzik dilinde ve sanat anlayışında meydana gelen değişmelere bağlı olarak ortaya çıkmıştır. XVI. yüzyıl boyunca hâkim olan Rönesans stili, Ortaçağ'ın çoksesli müzik yazımını anlayışını uç noktalarına taşımıştı. Müzik yazımında XVI. yüzyıl sonuna doğru meydana gelen devrim niteliğindeki yenilik, büyük bir değişimi beraberinde getirdi. Bu yenilikte, farklı melodi çizgilerini bir araya getiren çoksesli anlayışın aksine, belirgin bir melodik çizgi ön plana çıkarılıyor, armonik zenginlik



ise *basso continuo* ("sürekli bas") adı verilen pes akor dizileriyle sağlanıyordu. Bu yenilik bir yandan büyük bir melodik zenginlik içinde beste verme olanağını doğurdu ve yeni bir müzik üslubunun ortaya çıkmasına zemin hazırladı; diğer yandan da, çoksesli anlayışın terk edilmesi, sözlü müzikte sözlerin anlaşılmasını kolaylaştırdı ve müziğin sahne eserlerinde kullanılmasına olanak verdi. Daha sonraları, XVII. yüzyıl başından XVIII. yüzyıl başına kadar devam edecek olan bu müzik üslubuna, mobilyacılık ve mimaride aynı dönemde yaygınlık kazanan "barok" tarzı süslemelere referansla "barok müzik" adı verilecekti.

Barok müzik elliser yıllık üç alt döneme ayrılarak incelenebilir. İlk dönem, yaklaşık 1600 ve 1650 yılları arasında yaşanmıştır ve Rönesans müziğiyle kademeli olarak kopuşun yaşandığı zaman aralığına tekabül etmektedir; başta Jacopo Peri ve Claudio Monteverdi olmak üzere opera bestecilerinin ilk nesli bu dönemde eser vermiştir. Peri tarafından bestelenen ve Floransa'da Corsi ailesinin sarayında 1597-1598 sezonunda ilk temsili yapılan *Dafne*, opera türünün ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Yine Peri'nin Ottavio Rinuccini'nin bir librettosu üzerine bestelediği, 1600 yılında Fransa Kralı IV. Henri ve Maria di Medici'nin evlenmesi onuruna Floransa'da Pitti Sarayı'nda sahnelenen *Euridice*, günümüze müziği ulaşan en eski operadır. Floransa'da hüküm süren Medici ailesini örnek alan diğer büyük İtalyan aileleri, saraylarında opera temsilleri düzenletmekte gecikmemiştir. Monteverdi'nin günümüzde de temsil edilen operası *L'Orfeo*, ilk olarak 1607'de Mantova'da Gonzago ailesinin desteğiyle sahnelenmiştir. Dönemin saray temsilleri, XVI. yüzyıl sahne temsillerinin geleneğini devam ettirmekte ve hükümdarı yüceltme, prensin iktidarının propagandasını yapma işlevi görmektedir (Piperno, 1992: 4; Rabb, 2006: 322). İlerleyen dönemlerde de barok opera bu özelliğini koruyacak, özellikle Fransa'da XIV. Louis'nin hükümdarlık döneminde tam bir "propaganda malzemesi" halini alacaktır.

İtalya'da XVII. yüzyıl başında gerçekleşen bu temsiller birer saray eğlencesi niteliğindedeydi ve seyirci kitleleri İtalyan asilzadelerinin dar çevresiyle sınırlı kalıyordu. Venedik'te 1637 yılında ilk kamuya açık tiyatro olan San Cassiano'nun açılması, bu durumda kökten bir değişiklik meydana getirdi (Van, 2000: 6). Francesco Manelli'nin *Andromeda* operasının temsiliyle açılan tiyatro, opera temsillerinin saray çevresi dışına da açılmasını sağladı. San Cassiano tiyatrosunun locaları aristokrat ailelere ayrılmıştı, ancak aristokrat olmayanlar da bilet ücretini ödedikleri takdirde temsile katılma hakkını kazanıyorlardı (Bokina, 1997: 24). Venedik'in siyasi yapısının dönemin İtalya'sı içindeki özgül konumunu bu yeni uygulamaya zemin hazırlamıştır. Belirli hükümdarların yönetimi altındaki İtalyan şehir devletlerinin aksine Venedik, iktidarın çok sayıda asil aile tarafından paylaşıldığı bir "aristokratik cumhuri-

yet" konumundaydı. Tıpkı Floransa, Mantova ve diğer İtalyan devletlerinde olduğu gibi Venedik'te de asiller kendi güçlerini göstermek için opera temsilcilerini desteklemekteydi ancak buna ek olarak Venedik'te opera ekonomik bir yatırım anlamını da kazanmıştı. Bir ticaret merkezi olan Venedik, farklı tiyatro gruplarını ve büyük sayıda izleyiciyi çekme gücüne sahipti (Rosand, 2006: 579). Kısa sürede İtalya'daki halka açık tiyatroların sayısı arttı ve "saray operaları" ile "ticari operalar" arasında bir ayrışma meydana geldi. Gerçekte, bilet fiyatlarının yüksekliği nedeniyle ticari opera da tıpkı saray operası gibi aristokratik bir gösteriydi, üstelik gerek saray tiyatrolarında, gerekse ticari tiyatrolarda aynı ya da benzer operalar temsil ediliyordu (Van, 2000: 9). Bununla birlikte, ticari operanın ortaya çıkışı, "seyirci" kavramının özel bir önem kazanmasını beraberinde getirdi. Saray operalarında esas olan eseri sipariş eden ve temsili maddi açıdan destekleyen hükümdarın beğenisini elde etmekte; ticari operada ise yatırımcı geniş bir seyirci kitlesinin beğenisini kazanmaya ve benzer rakip tiyatroların oluşturduğu bir piyasada kendini var etmeye çalışıyordu (Piperno, 1992: 7-8, 12-13). Bu süreç sonunda XVII. yüzyıl sonuna doğru İtalyan saray tiyatroları birer birer kapandı, ancak aristokrat aileler opera üretim sistemindeki yerlerini korudu (Van, 2000: 10). İtalya dışındaki ülkelerde ise saray tiyatroları varlığını XIX. yüzyıla değin sürdürecekti.

Opera temsilleri 1637 tarihinden başlayarak büyük bir yaygınlık kazandı: İtalya'da tiyatro ve opera eşanlımlı sözcükler haline geldi. Müzik üretimi de esas olarak opera üzerinden yapılıyordu. Bu veriler doğrultusunda, barok dönemin "operanın altın çağı" olduğu söylenebilir (Kerman, 1988: 82). Bu dönemin operasının özelliği, Joseph Kerman'ın deyişiyle, "asil ve şeffaf bir sadeliğin" karakterize ettiği bir dramaturji üzerine kurulu olmasıydı. Operaların müzikal yapısı ve olay örgüsü de hızla gelişim gösteriyor ve çeşitlilik kazanıyordu. Monteverdi'nin *L'Orfeo*'su (tıpkı Peri'nin operaları gibi) esas olarak *recitativo*'lar üzerine kuruluyken, 1643'te Venedik'te sahnelenen *L'incoronazione di Poppea* (Poppea'nın Taç Giymesi) operasında *recitativo*lar ve arylar arasında ayırım belgînleşmiş durumdadır. Dönemin operaları neredeyse istisnasız olarak mitolojik bir çerçeveye sahiptir ve karakterler arasında tanrılar ya da "aşk", "erdem" gibi kavramları temsil eden alegorik karakterler sıklıkla yer almaktadır. Bununla birlikte Monteverdi'nin erken dönem operası *L'Orfeo*'nun konusu bütünüyle mitolojik iken, 1640'ta Venedik'te sahnelenen eseri *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Odysseus'un Memlekete Dönüşü) mitolojik çerçevenin yanında insani duygulara ve toplumsal bağlama da yer verir (Bokina, 1997: 26). *L'incoronazione di Poppea* operasında ise mitolojik öge önemsiz konumdadır ve John Bokina'ya (1997: 32-33) göre bu eser, her ne kadar tarihi olayları doğru bir şekilde yansıtmasa da, "ilk tarihsel opera" olarak nitelenebilir.

Barok müziğin ikinci dönemi, XVII. yüzyılın ikinci yarısına tekabül etmektedir. Rönesans müziğinden tam anlamıyla kopuşun gerçekleştiği bu dönemde barok üslup İtalya dışına doğru bir gelişme gösterdi. XVIII. yüzyıl başlarına kadar süren bu dönemde Fransa'da Jean-Baptiste Lully, İngiltere'de Henry Purcell tarafından temsil edilen yerel stiller belirli ölçüde özerkleşti. Fransa'da XIV. Louis sarayının resmi bestecisi olan Lully, İtalyan asıllı olmasına rağmen özerk bir Fransız stiline geliştirilmesi için çabaladı. Paris'te İtalyan operası temsillerinin kral buyruğuyla yasaklandığı bu dönemde "Fransız uvertürü" gibi özgün unsurlarıyla ve melodik yapısının görece sadeliğiyle İtalyan operalarından ayrılan, deklamasyon üzerine kurulu, danslara önemli yer verilen " lirik tragedya" (*tragédie lyrique*) türü gelişti.

Barok stilin son dönemi XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşanmıştır. Müziğin muazzam bir melodi zenginliği ve bezeme çeşitliliği kazandığı bu döneme dini ve enstrümantal müzik alanında Johann Sebastian Bach'ın, opera ve oratoryo alanında ise Georg Friedrich Händel'in eserleri damgasını vurmuştur. Barok müziğin bu son dönemine ilişkin olarak, 1720'lerde başlayan ve "Arcadia Reformu" adı verilen müzik hareketinden bahsetmek gerekiyor. Metastasio başta olmak üzere çeşitli İtalyan yazarlarca başlatılan Arcadia hareketi, yeni bir opera akımının doğuşuna yol açtı. Bu dönemde yazılmaya başlayan *opera seria*'lar (ciddi opera), İtalyan opera geleneğinin Fransız klasik tragedyaalarının rasyonalizmiyle sentezlenmesinin bir ürünüydü. Metastasio'nun ustaca hazırlanmış librettoları dönemin opera üretimini önemli ölçüde etkilemiştir. *Opera seria* librettolarında aryaalar ve *recitativo* bölümler belirgin bir şekilde ayrılmıştı; bu durum arya kısımlarında melodik zenginliğin ve şan virtüözlüğünün, *recitativo* bölümlerde ise dramatik örgünün yetkin bir şekilde gelişmesini sağlıyordu. Şan virtüözlüğü bu dönemde genç yaşta hadım edilmiş erkek şarkıcıların (*castrato*'ların) olağanüstü genişlikte bir ses aralığında son derece zor süslemelerle gerçekleştirdiği yorumlar sayesinde doruk noktasına ulaşmıştır. Metastasio librettoları (bazı kısımları zamanla gözden geçirilip değiştirilmek suretiyle) tekrar tekrar bestelenmiştir; örneğin *Semiramide riconosciuta* başlıklı librettosu ilk olarak 1723'te Leonardo Vinci tarafından bestelenecek, aralarında Christoph Willibald Gluck'un ve Antonio Salieri'nin de bulunduğu besteciler tarafından tekrar tekrar (bazı besteciler tarafından ikişer defa olmak üzere) bestelenecektir. Aynı opera için Giacomo Meyerbeer'in bestelediği otuz üçüncü ve son versiyon 1819'da Torino'da sahneye konacaktır.

Mitolojik öğelerin yerini Roma tarihinden alınan olaylara bıraktığı yeni librettoların konuları monarşi sorunlarını merkeze alıyordu. Metastasio imzalı librettoların çoğunda hanedan sorunları nedeniyle zayıflayan monarşi, oyun sonunda sorunları aşarak yeniden güç kazanıyordu; aşkları ve siyasi

görevleri arasında tercih yapmak zorunda kalan karakterlerin ikilemeleri de dönemin librettolarının önemli öğeleri arasındaydı (Moindrot, 1993: 40-41; Van, 2000: 63-64). *Opera seria* librettolarında doğa, siyasi kaos karşısında sükûneti, düzeni, istikrarı temsil ediyordu (Moindrot, 1993: 99-100). Yine dönemin operalarında görkemli sahneler, egzotik dünyaları ya da Ortaçağ'ı temsil eden dekorlar kullanılıyordu; her ne kadar Metastasio bu tür sahne ve dekorların kullanımını azaltırsa da, XVIII. yüzyıl sonunda bu tür uygulamalara yeniden dönüş yapılacak ve bu şekilde romantik akımlarla bir süreklilik sağlanacaktı (Moindrot, 1993: 236). Isabelle Moindrot (1993: 274-275) dönemin operalarının siyasi bağlanılmasına dikkat çekmektedir: *Opera seria*'lar bir siyasi ideali yaygınlaştırma işlevini görmektedir, bu operalarda önceki dönem operalarının aksine tanrılarla özdeşleştirilen bir mutlak hükümdar yüceltilmekte, akla ve kanunlara bağlı kalarak uyruklarının birliğini sağlayan aydın bir imparatorluk ideali ortaya konmaktadır. Moindrot'a göre *opera seria*, Fransız mutlak monarşisini temsil eden lirik tragedyaya karşı Habsburg hanedanının bir yanıtıdır ve "aydın despotizmi" kavramını yeniden üretmektedir; söz konusu opera türünün Fransa'da yaygınlık kazanamayıp Prusya ve Rusya gibi aydın despotizmini esas alan ülkelerde çokça sahnelenmesinin nedeni de budur. Metastasio'nun *La clemenza di Tito* (Titus'un Şefaati) başlıklı librettosunda da bu doğrultuda bir siyasi mesaj verilmektedir: *opera seria*'larda sıkça rastlanan türden bir mutlu sonla kendisine karşı komploların affeden kral figürüyle "aydın despot" modelinin bir yüceltmesi yapılmaktadır (Médicis, 2006: 917).

XVIII. yüzyıl, aydın despotizminin olduğu kadar burjuva üstünlüğünün de önem kazandığı dönemdi. İngiltere başta olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerinde orta sınıfların ekonomik ve toplumsal konumunun yükselmesine paralel olarak, saray merkezli sanat da düşüşe geçmişti; toplumsal, ekonomik ve kültürel formasyondaki bu bileşik gelişme süreci XIX. yüzyıla kadar devam edecekti. XVIII. yüzyılın "rokoko" stili bir geçiş stili olarak nitelenebilir. Barok sanatta devletin ve hükümdarın siparişi ve maddi desteği esasken rokoko özel sipariş sisteminin ön planda olduğu, aristokrasinin bir kısmı ve büyük burjuvazi tarafından desteklenen bir sanattı (Hauser, 2004: 444, 463-465). Bu durum Arnold Hauser'e göre bizzat sanatsal üslubu de etkilemiştir. Rokoko'yla birlikte barok'un törensel görkeninin yerini duyguların ön planda olduğu bir sanat anlayışı almıştır; bu durum romantik döneme de bir geçişi hazırlayacaktır. Yine Hauser'e göre yeni dönemde insani duygulara önem verilmesi, burjuvazinin geleneksel aristokrasiye kıyasla daha insancıl olduğu anlamına gelmemektedir. Bununla birlikte, burjuvazi aristokrasiden farklı olarak ticaret deneyimi sayesinde gerçeklikle doğrudan temas kurma imkânı bulmuş, bu durum da aristokrat ideallerin yerine insani gerçekliğin özellikleri-

rini ön plana alan bir sanatın gelişmesine zemin hazırlamıştır (Hauser, 2004: 472). Bu yöndeki değişim müzik ve opera alanında da gözlemlenmektedir. Yukarıda betimlenen *opera seria* akımı, barok dönemin abartılı virtüözlüğü ve melodik zenginliği ile dünyevi konuları birleştirmesi göz önüne alınırsa, bir "geçiş dönemi" ürünü olarak nitelenebilir. Başta İtalya olmak üzere çeşitli ülke ve bölgelerde XVIII. yüzyıl sonuna kadar gündemden düşmemesi de *opera seria* stiline dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilmiş olduğunu göstermektedir.

Barok stilden ayrılan yeni bir anlayışa, "klasik stil" e geçiş ise opera alanında Gluck'un adıyla özdeşleşen reform programının bir ürünüdür. Alman asıllı besteci Gluck'un 1762'de Viyana'da sahnelenen eseri *Orfeo ed Euridice* (Orfeo ve Euridice), *opera seria*'nın aşırı boyutlara varan şan virtüözlüğünün yerine sade, duygusal melodik çizgiler üzerine oturmaktadır; yine *opera seria*'da son derece keskin bir şekilde ayrılan *aria* ve *recitativo*'lar Gluck'un bu eserinde birbirine yakın hale gelmektedir. Michel Faure (1987: 100), Gluck reformunu mutlakıyetçi zihniyetin yükselen burjuvazinin toplumsal isteklerine ve klasik zevklerine uyum sağlamak için ortaya koyduğu son çabalardan biri olarak nitelendirmektedir. Bu tespit belirli rezervlerle kabul edilebilir; mutlakıyetçi iktidar her ne kadar bilinçli bir seçimle hareket etmese de, Gluck reformunun gelişimi dönemin toplumsal dönüşümüyle aynı çerçevede yer almaktadır. Gluck 1773 yılında Paris'e gelmiş, bu dönemde Fransa veliatının eşi konumunda olan Marie-Antoinette'in de desteğiyle *Iphigénie en Aulide* (Iphigeneia Aulis'te) adlı eserini hazırlamıştı. Eserin 1774'teki ilk temsilinde büyük bir başarı elde etmesi üzerine Gluck Paris için *Armide* (1777) adlı yeni bir opera besteledi. Aynı dönemde Paris'e yerleşen İtalyan besteci Niccolò Piccini'nin geleneksel *opera seria* anlayışını savunması, Fransa opera tarihinin en önemli tartışmalarından birine yol açtı. İtalyan usulü virtüözlüğün ön planda olduğu operaların bestecisi olan Piccini yandaşları ve sade bir duygusallığın usta bir orkestrasyon ve dramatik öğelerle birleştirdiği operaların bestecisi olan Gluck yandaşları arasındaki mücadele, her iki bestecinin aynı konuyu işleyen birer operayı seyircilerin beğenisine sunmasıyla son buldu. *Iphigénie en Tauride* (Iphigeneia Tauris'te) başlığını taşıyan iki opera 1781'de Paris'te sahnelendi ve Gluck'un reformcu eseri - Piccini'nin operasının temsili sırasında meydana gelen aksaklıklara da bağlı olarak - tartışmasız bir başarı elde etti.

Aristokratik toplum ve burjuva toplumu arasındaki geçiş döneminin opera alanındaki önemli temsilcilerinden biri Wolfgang Amadeus Mozart'tır. Besteci *Idomeneo, re di Creta* (1781, Girit-Kralı Idomeneos) ve *La clemenza di Tito* (1791, Titus'un Şefaati) gibi *opera seria* geleneğinden eserlerinin yanında, dönemin akımlarına uygun olarak burjuva yaşamına ilişkin konuları temel alan operalar da bestelemiştir (Durand, 1985: 118). Anthony Arblaster'e (1992:

14-15) göre *Le nozze di Figaro* (1786, Figaro'nun Düğünü) gerçek anlamda "modern" özellik taşıyan ilk operadır; bu operanın karakterleri katı tipolojilerden uzak, karmaşık, çok boyutlu karakterlerdir. Bunun yanında, aynı opera Aydınlanma Çağı'nın "akıl" kavramını yücelten anlayışının bir örneğidir (Robinson, 1995: 15). Mozart'ın bir diğer yenilikçi operası olan *Don Giovanni* de John Bokina'ya (1997: 42) göre bir "siyasi metin" olarak okunabilir: Bu operada, bireyin özgürlüğü ve feodalite sonrası modern toplumun karmaşık yapısı arasındaki çatışma tasvir edilmektedir. Metastasio operalarında aşk ve görev çatışması olarak yer alan kamusal-özel alan karşıtlığı bu şekilde Mozart'ın operasında da yerini almaktadır; aynı tema XIX. yüzyıl operalarının başlıca öğelerinden biri olacaktır.

Operanın aristokratik çevrelerden daha geniş kitlelere açılma sürecinin önemli bileşenlerinden biri, komik opera temsilleridir. XVII. yüzyılda kamuya açık tiyatrolarında başlayan barok *opera buffa* temsillerinden itibaren komik ve ciddi operalar arasındaki ayrım aynı zamanda bir toplumsal ayrıma tekabül etmiştir (Zelechow, 1991: 91-92). Ivo Supi\_i\_'in (1987: 136-137) *opera seria* ve komik opera arasında yaptığı karşılaştırma bu noktada aktarılabilir. Buna göre *opera seria* esas olarak sarayın, aristokrasinin tercih ettiği bir türdür; bestecilerin, müzisyenlerin ve libretto yazarlarının kariyerlerini farklı şehir ve ülkelerde sürdürdükleri göz önünde bulundurulursa, "uluslararası" bir nitelik taşımaktadır. Buna karşılık, ciddi operaya kıyasla daha düşük maliyetli bir faaliyet olan komik opera esas olarak orta sınıflara hitap etmekte ve yerel bir düzlemde kalmaktadır. Operayı yalnızca seçkin sınıflara hitap eden bir sanat olarak değerlendiren stereotipik görüşlerin hatalı niteliği de bu noktada ortaya çıkmaktadır. XVII. yüzyıl başında ortaya çıkan ilk operalar saray çevreleriyle sınırlıyken, opera sanatı komik opera temsilleriyle birlikte geniş bir seyirci kitlesine ulaşmakta gecikmemiştir. XVIII. yüzyıl sonuna gelindiğinde opera salonları toplumun tüm sınıflarını bir araya getiren mekânlar haline gelmiştir (Zelechow, 1991: 92). *Opera buffa*, toplumsal işlevinin yanında, üslup yeniliğine açık olma özelliğine de sahiptir: *Opera seria*'nın katı şekilsel kalıplarının var olmadığı *opera buffa*'da yeni stil arayışları mümkün olmuştur. Karakterlerin asil kökenli olduğu *opera seria*'ların aksine *opera buffa*'larda gerek asil kökenli, gerekse halk kökenli karakterlere yer verilmektedir: Ciddi karakterler genellikle aristokrat kökenli olup aşk, onur, sadakat gibi yüksek değerleri temsil ederken, komik karakterler halk kökenli kişileri temsil etmektedir (Bokina, 1997: 47).

XVIII. yüzyılda opera salonları (tıpkı kahveler ve balo salonları gibi) birer toplumsallaşma mekânı konumundadır (Weber, 1997: 681-682); bu konunun ortaya çıkmasında, geleneksel barok kalıpların dışına çıkılması, önceki sayfalarda Gluck ve Mozart'ın eserleriyle örneklenen yeni besteleme tek-

nüklerinin gelişmesi ve *opera buffa*'nın önem kazanması etkili olmuştur. Bu süreçte dramatik örgü ve müzik arasındaki belirgin ayrımın ötesine geçilmiş; dramatik eylem müzikal sürekliliğe entegre edilmiştir (Kerman, 1988: 84-85). Bunun yanında, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında özellikle İtalya dışındaki sahneler için bestelenen İtalyan operalarında *buffa* ve *seria* türlerin birbirine yaklaştığı görülmektedir. Julian Budden'e (1973: 6) göre bu durumun esas olarak ekonomik bir nedeni vardır; örneğin bir Alman prensi için opera masraflı bir faaliyettir, bu durumda *seria* ve *buffa* operalar için ayrı birer opera grubunun finanse edilmesi mümkün olmamakta, her iki türde operalar da aynı grup tarafından oynanmaktadır. Bu durum da bestecilerin *seria* ve *buffa* tarzda operaları benzer stillerde kaleme almasına neden olmuştur; bununla birlikte, bu yaklaşma tam olarak bir ayrılmaya devam etmemiş, ciddi ve komik opera türleri arasındaki hiyerarşi ilişkisi XIX. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür (Rosselli, 1992: 85-87). *Buffa* ve *seria* türden operaların arasındaki etkileşim ve benzer gelişmeler dönemin beğenisine uygun olarak bütünlüklü bir sanatın oluşmasını sağlayacak, romantik dönemin duygusal müziği ve dramatik etkileri harmanlayan opera anlayışına bir geçiş teşkil edecektir.

## II. Romantizm, Opera ve Ulus-Devlet

Avrupa'da XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğunluk kazanarak devam eden kapitalizmin gelişme süreci, XIX. yüzyıla gelindiğinde doruk noktasına ulaşmıştır. Bu dönemde kapitalizmin toplumsal düzlemde hâkim olması, burjuvazinin ekonomik, siyasi ve kültürel önemini pekiştirmesi gibi gelişmeler, kültürel anlamda da karşılığını bulmuştur. Fransa'da 1789 yılında başlayan uzun devrim süreciyle tanrısal kökenli mutlak monarşi anlayışının tasfiye edilmeye başlaması ve halka dayalı meşruiyeti temel alan modern siyasi düşüncenin gelişmeye başlaması, bu dönüşümün en önemli uğraklarındandır. Nicholas Cook'a (2006: 28) göre bu dönüşümün sanat alanındaki en önemli dışavurumu, burjuva önelliğinin sanatta hâkim hale gelmesidir. Bu dönemde arzuların ve duyguların yoğunlukla yaşandığı iç dünya yüceltilmeye başlamıştır. Romantik akımlar bir bakıma XVIII. yüzyılda başlayan zihniyet değişiminin devamı konumundadır; romantizmle birlikte, XVIII. yüzyıl klasik stillerinde görülen duygusalılık yoğun bir duygusalılık halini almıştır (Hauser, 2004: 577, 588). Kapitalizmin gelişmesine bağlı olarak burjuva düşüncesi bireyciliği yüceltmiş, bu şekilde aristokrasinin kapitalizm öncesi üretim biçimlerinden alınmış olan yaşam tarzı ve dünya görüşüyle araya mesafe konmuştur. Hauser'e (2004: 489-490) göre duygusallığın yüceltilmesi de, oto-kontrol ve ölçülülük gibi konuları yaşam tarzında ilke edilen aristokrat serinkanlılığına karşı geliştirilen bir tepkidir. Bu durum, romantik akımların Aydınlanma Çağı'nın rasyonalizmiyle hesaplaşmasına yol açmıştır. Önceki

sayfalarda aristokratik toplum ve burjuva toplumu arasındaki geçiş dönemi-  
nin ürünü olarak tasvir edilen Aydınlanma Çağı, sanatta klasik ve rokoko stil-  
lere tekabül etmekte ve "akıl" ile "düzen"i yüceltmektedir: Bu çağda tarih  
akılcı, evrimsel bir gelişme çizgisi üzerinde ilerleyen bir süreç olarak görül-  
mektedir (Hauser, 2004: 579). Özellikle Fransa'da yerleşiklik kazanmış olan  
bu akılcı anlayışa karşılık, İngiltere ve Almanya'da yeni bir tarih bilinci geliş-  
miştir. Fransız rasyonalizminin yerine yoğun duygulara dayalı bir sanatı ter-  
cih eden, tarihsel referanslarını Eski Yunan ve Roma yerine "barbar"ların ve  
Ortaçağ krallıklarının tarihi üzerine kurmaya başlayan Britanyalı ve Alman  
yazarlar, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında romantizmin temellerini hazırlamış-  
tır. İskoçya'da James Macpherson'un 1761 yılında yayınladığı ve Ossian adlı  
bir halk şairine atfettiği şiirler, Kelt halklarının karanlık dönemlerinin edebi  
mirası olarak değerlendirilmiş ve büyük yankı yapmıştır. Daha sonraları bu  
şiirlerin bizzat Macpherson tarafından yazıldığıın anlaşılacaktır. Bununla  
birlikte, "Macphersonculuk" olarak adlandırılabilir olan akım zamanla Kı-  
ta Avrupa'sına da yayılacak ve halkın muhafaza ettiği düşünülen özgün kül-  
tür temelinde yeni bir "ulusal kültür" yaratılmasına çalışılacaktır (bkz. An-  
derson, 1993; Thiesse, 1999). Almanya'da Johann Gottfried Herder'in 1778-  
1779 tarihli halk şarkıları derlemesi; Jacop ve Wilhelm Grimm'in 1807'den iti-  
baren halk masallarını derleyip standart bir Almanca sözlük hazırlayarak bir-  
leşik bir Alman kültürü yaratmaya çabalaması, bu sürecin bileşenlerindendir.  
İlerleyen dönemde büyük bir yaygınlık kazanacak olan tarihsel romanlar da  
bu çerçevede değerlendirilebilir. Yüzyıl başında Walter Scott'un tarihsel ro-  
manları büyük bir beğeni toplayacak ve çeşitli Avrupa dillerine çevrilecektir.  
Ortaçağ tarihinden alınmış konulara dayalı tarihsel romanlar XIX. yüzyıl ede-  
biyatının en önemli bileşenlerinden birini oluşturacaktır; ulusal edebiyatların  
oluşması, tarihin ulusal bir okumaya tâbi tutulmasıyla beraber ilerlemiştir.  
Macaristan'da Mór Jókai, Polonya'da Henryk Sienkiewicz, Bohemya'da Alo-  
is Jirásek ulusal tarihsel roman türünün en önemli temsilcileri olarak ortaya  
çıkacaktır. Benzer bir gelişme dramatik edebiyatta da görülmektedir; örneğin  
Almanya'da Ortaçağ kahramanlık öykülerini konu alan "şövalye draması"  
(*Ritterdrama*) XIX. yüzyıl başından itibaren büyük bir yaygınlık kazanmıştır  
(Warrack, 1987: 37).

Tarihin XIX. yüzyıl başında kazandığı önem yalnızca tarih konulu  
eserlerin sayısının artmasına bağlı değildir. Romantik akımların geliştiği dö-  
nemde "tarih" in kavramsal olarak da özgün bir yorumunun yapıldığı görül-  
mektedir. Bu dönemde tarihin belirli bir yazgının ürünü olduğu yönündeki  
görüşler reddedilmiştir. XIX. yüzyıl başından itibaren yerleşiklik kazanacak  
olan tarih anlayışı, tarihi dönüşümlerin insan iradesinin sonucu olarak değer-  
lendirilmesini esas almaktadır. Bu çerçevede insan toplulukları ya da bireyler



("tarihi kahramanlar") tarihin faili olarak görülmeye başlamıştır. Diğer yandan da tarih güncel toplumun "millet" temelinde yeniden örgütlenmesini temellendirmek için bir referanslar bütünü olarak kullanılmaya başlamıştır. Başka bir deyişle, modern "ulusal bilinç"lerin yaratılmasında, "ulusal tarih" e yapılan referanslar büyük önem kazanmıştır. Rusya gibi ulusal bilincin nispeten yeni bir dönemde ortaya çıktığı örneklerde geçmişe yönelik ilginin Richard Taruskin'in (1984: 135) ifadesiyle bir "saplantı" haline geldiği görülmektedir. Bu süreçte Fransız Devrimi'nin yayılma sürecinin önemli bir etkisi olmuştur. Örneğin XIX. yüzyıl başında Almanya'da genç romantik kuşak, gerek devrim sırasında Napoléon Bonaparte önderliğinde sınırlarını genişleten Fransa karşısında özgün bir ulusal bilinç geliştirmek için, gerekse Almanya'nın siyasi bölünmüşlüğüne aşır Fransa örneğinde olduğu gibi ulus temelinde birleşmiş bir devlet meydana getirmek için kahramanca olaylara dolu bir ulusal geçmişe referans yapmaya başlamıştır (Warrack, 1987: 95). Bunun yanında, tarihe olan ilgi daha kişisel nedenlere de bağlanabilir. Hauser (2004: 578), romantik dönemde tarihe olan ilgiyi, romantiklerin "şimdiki zaman" dan duydukları korku sonucunda geçmişte bir kaçış noktası aramalarıyla açıklar. Vincent Duckles (1970: 75) da, benzer bir şekilde, idealize edilmiş bir Ortaçağ ve Rönesans'ın romantiklere kendi dünyalarından kaçmalarını sağladığını belirtir. Gerçekten de, başta Fransız Devrimi olmak üzere bir dizi siyasi çalkantının yaşandığı, kapitalizm öncesi siyasi ve toplumsal yapıların tasfiyesinde önemli adımlar atıldığı bir dönemde, tarih güvenli bir sığınak limanı işlevi görebilmiştir.

Romantik stil, aklın karşısında doğaya ve doğaüstü güçlere verdiği temel önemle de önceki dönemin sanat anlayışından ayrılmaktadır. Örneğin XIX. yüzyıl başı Almanya'sında şövalyelik romanlarının ve dramlarının yanında korku romanı (*Schauerroman*) türünün de gelişme gösterdiği görülmektedir (Warrack, 1987: 37). Romantizmde insanın doğa karşısındaki ayrıkısı konumu belirgin bir şekilde vurgulanmış, sanat eserlerinde vurgulanan yoğun arzu ve duygular doğayla (ve kimi durumlarda doğaüstü güçlerle) ilişkilendirilmiş, doğa karşısındaki hayranlık her fırsatta vurgulanmıştır. Benzer bir şekilde dönem içinde gelişen egzotizm de romantik yazarların kendilerinden, aile çevrelerinden ve dönemin karmaşık toplumsal dönüşümlerinden kaçmalarına olanak sağlamıştır. Jean Chantavoine ve Jean Gaudefroy-Demombynes'e (1955: 144) göre egzotizmin gelişimi ayrı zamanda buharlı deniz taşımacılığının gelişimine bağlıdır. Uzak coğrafyalara yapılan seyahatlerin bu şekilde yaygınlık kazanmasıyla, sanatçıların ve sanatseverlerin bu "gizemli" coğrafyalara olan ilgisinde de bir artış gerçekleşmiştir. Mistik, bilinmez bir coğrafya olarak kurgulanan "Doğu", bu şekilde romantik dönem Avrupa insanının gerçeklikten kaçış hayallerinin odak noktası haline gelmiştir.

Bu noktada, romantik akımlarla birlikte gelişmeye başlayan XIX. yüzyıl Avrupa kültürünün bireysel ve toplumsal öğeler arasında karmaşık bir bağ kurduğu söylenebilir. Gelişmekte olan kapitalizmin ve burjuva toplumunun etkisiyle, romantik sanatçı bireysel yalnızlığının, bireysel tutkularının, bireysel özelliklerinin farkına varmakta, eserlerinde de çoğunlukla bu konuları ön plana koymaktadır. Bununla birlikte, György Lukács'ın (1974: 86) deyişiyse "romantiklerin egoizmi son derece toplumsal ve dünyevi bir renge sahiptir". Lukács, romantiklerin bireysel kişiliğin gelişiminin insanlar arasında yakınlaşma sağlayacağını düşündüklerinin altını çizer. Bu şekilde, romantikler içinde buldukları yalnızlık ve kaos durumunu bireysel gelişme sayesinde aşmayı ümit etmektedirler.

Yukarıda kısaca tasvir edilmeye çalışılan dönüşüm süreci, toplumsal ve kültürel hayatın birçok öğesinin yanında müziği ve operayı da etkilemiştir. XVIII. yüzyıl sonunda yaşanan önemli dönüşümlerden biri, sanatın ve sanatçının toplum içindeki konumunun yeniden tanımlanmasıdır. Ortaçağdan XVIII. yüzyıl sonuna uzanan dönem boyunca "sanatçı"nın konumu zanaatkârın konumundan çok farklı değildir. Sanatsal yaratı bağımsız ve bireysel bir dehanın ürünü olarak görülmez. Sanatçı, yaratısını meydana getirirken, madde olarak bağımlı olduğu kişi ya da kurumun, koruyucularının (Kilise'nin, hükümdarın ya da aristokratların) istek ve siparişlerini dikkate alır. Liberalizmin ve kapitalizmin gelişmesiyle bu durum radikal bir değişime gösterecektir (Hauser, 2004: 481-482). Müzik tarihinde bu değişim çoğunlukla Joseph Haydn, W. A. Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın konumlarının karşılaştırılmasıyla örneklenir (Plaut, 1993: 17). Haydn, Esterházy sarayının maaşlı bir çalışanı olarak kalmış, bu özelliğiyle yüzyıllar boyunca varlığını koruyan bir sanatçı tipolojisinin son örneklerinden birini teşkil etmişti. Mozart, himaye sisteminden belirli ölçülerle de olsa bağımsızlaşabilen ilk bestecilerdendi. Beethoven ise geçimini her türlü himaye ilişkisinin dışında, eserlerinin temsilinden ya da verdiği müzik derslerinden elde ettiği gelire sağlamaya başlamış ve "bağımsız" bir sanatçı olmayı başarmıştır (Einstein, 2001: 23-25). Başka bir deyişle, Beethoven ile başlayan dönemde sanatçının yaratısı feodal dönemin bir mirası olan kişisel bağımlılık ilişkilerinden kurtulmuş, sanatsal yaratı ve kabiliyet alınıp satılabilen bir meta haline gelmiştir. XIX. yüzyıl sanatçısı, kendi kendine yetebilen bir birey konumundadır. Bu durumun Beethoven gibi belirli örneklerle sınırlı kalmadığı, kısa bir süre içinde geniş çevrelere yayıldığı görülmektedir. Örneğin Avusturya'da XIX. yüzyıl başında sanat koruyuculuğu sisteminin çökmesi sanatçıları yerli gelir kaynakları aramaya itmiştir. Bu doğrultuda başvurulan çözümler; kamusal ya da özel kurumlarda (örneğin kiliselerde, tiyatrolarda ve askeri bandolarda) ücretli çalışma, kamuya açık ya da özel konserler, müzik öğretmenliği ve telif ücreti karşılığında bes-

tecilik faaliyetleri olmak üzere dört ana grupta toplanabilir (Hanson, 1985: 23).

Sanatçının konumunun yeniden tanımlanmasının, XIX. yüzyıl sanatına başlıca iki etkisi olmuştur:

1) XIX. yüzyıl sanatçısının bağımsızlaşması, “kendi kendinin yaratığı” (Primmer, 1982: 98) olması zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. Sanatçı herhangi bir kurala ya da isteğe boyun eğmek zorunda değildir; bu noktadan sonra kendi kurallarını kendisinin koyabileceği fikriyle sanat yapacaktır. Bu durum, günümüzde de varlığını koruyan “bağımsız ve yaratıcı bir deha olarak sanatçı dehası” anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Gerçekte somut bir toplumsal dönüşüm sürecinin bileşenlerinden olan bireyleşme, sanat dünyasında idealize edilmiştir: Sanatçı kendini, eserlerine de konu ettiği romantik kahramanların statüsünde değerlendirmeye başlamıştır (Samson, 2002b: 261-268). Bu süreçte sanat eseri de önem kazanmış, örneğin önceki dönemlerde salt eğlence amaçlı olmasıyla ya da dinsel/resmi törenlerdeki işlevleriyle değerlendirilen besteler, romantik dönemden itibaren kendinde bir değeri olan ve özel bir dikkatle değerlendirilmesi gereken yaratılar olarak düşünölmeye başlamıştır. Sanat eserinin özerkleşmesini esas alan bu anlayış, romantik estetiğin bir “sanat için sanat” estetiğı olmasına yol açmıştır (Meeüs, 2006: 1049). Bu bağımsız yaratı düşüncesinin esas itibarıyla ideal bir düşünce oldu söylenebilir: gerçekte tüm bu bağımsızlık isteğine rağmen sanatçı geçmişten devralınan mirası kendi içinde bulunduğu tarihsel koşulların çizdiği çerçevede içerip aşarak eserini vermektedir. Bu çerçevede XIX. yüzyıl boyunca en radikal bestecilerin bile içlerinde buldukları koşullardan mutlak bir kopuş yapmadığı, tonalite ya da müzikal formlar düzlemindeki yenilikleri kademeli olarak gerçekleştirdikleri görölmektedir.

2) Bununla birlikte, sanatın ve sanatçının bağımsızlaşma süreci toplumu bütünüyle dışlayan, salt bireysel düzlemden gerçekleşmemiştir. Birey ve toplum arasında özgün bir bağ kuran genel romantik tavra bağlı olarak, romantik sanat topluma özel bir ilişki içine girmiştir. Bireysel bağımlılık ilişkilerinden kendini koparan sanatçı, bu noktadan itibaren, kabul etse de etmese de topluma bağlı ve bağımlı hale gelmiştir. Zira sanatçı sanatsal faaliyetini ideal bir yalnızlık içinde değil, kendisi gibi “yalnuz” bireylerin bir bütünü olan burjuva toplumu içinde yapmaktadır. Himaye sisteminin sağladığı görece güvenli ve istikrarlı çalışma ortamı, yerini “piyasa” sistemi içinde eser verilen bir ortama bırakmıştır. Bu bağlamda XIX. yüzyıl sanatçısı her ne kadar bağımsızlığına ve bireysel dehasına kıskançlıkta sahip çıksa da, içinde yaşadığı toplumun beğenilerini belirli ölçülerde dikkate almak zorunda kalmıştır. Bunun yanında, bu dönemde “sanatçının toplumsal sorumluluğı” kavramı da gelişmiştir: Bireysel bağımlılık ilişkilerinden kopan sanatçı, toplumla do-

laysız bir ilişkilenebilir, bu şekilde "toplumsal sorumluluk" kavramı ortaya çıkabilmiştir. Toplumla ilişkilenebilir konularında XIX. yüzyılda ortaya çıkan özgül bir sanatçı tipi, "ulusal sanatçı"dır. Müzik alanında "ulusal besteci"ler, dehalarını ulusal kültürün derinliklerinden alan ve yaratılarını yine uluslarının hizmetinde kullanan sanatçılar olarak görülmüştür.

İncelemenin buraya kadar olan kısmında, XIX. yüzyıl müziğinin genel özelliklerinin açıklanması için sık sık "romantik" akımlara ve yazarlara referans yapıldı. Romantizm, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında edebiyatta ve resim alanında ortaya çıkmış bir sanat akımıdır, müzik alanında ise daha geç bir dönemde, XIX. yüzyılın ikinci çeyreğinde yaygınlık kazanacaktır. Başlıca romantik besteciler belirli kuşaklara mensuptur (Chantavoine ve Gaudefroy-Demombynes, 1955; Schneider, 1985: 12). Felix Mendelssohn-Bartholdy, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner gibi besteciler 1809-1813 yılları arasında doğmuşlardır. Operada da klasik unsurların bütünüyle terk edilerek yerini romantizme bırakması dramaya göre daha geç gerçekleşecektir: Drama edebiyatında 1820'lerde klasiizm ve romantizm arasındaki mücadele belirgin argümanlarla yapılırken ve romantik drama klasik "kalıntılar"dan sıyrılırken, operada bu süreç daha yavaş işleyecektir (Williams, 2003: 59).

Alfred Einstein (2001: 426) romantizmi Franz Schubert'le başlayıp Richard Wagner'le sona eren bir dönem olarak ele alıp dar bir çerçeveye sınırlarken, Arnold Hauser gibi sanat tarihçileri ve müzik tarihçilerinin büyük bir kısmı, müzikte romantik akımın XIX. yüzyılın bütününe yayıldığı kanısındadır. Bu şekilde Beethoven'dan XIX. yüzyıl sonunun izlenimci akımlarının başlangıcına uzanan dönemin tamamını "romantik dönem" olarak adlandırılır ve müziğin en uzun süre boyunca "romantik" niteliğini taşıyabilmiş olan sanat türü olduğu belirtilir. Carl Dahlhaus, *On Dokuzuncu Yüzyıl Müziği* adlı sentez çalışmasında bu tutumun, düşünce tarihinden alınmış bir kavram olan "romantizm" in tarih yazımına uygulanması anlamına geldiğine dikkat çeker ve söz konusu tutumun hatalı sonuçlara varılmasına yol açacağı konusunda uyarıda bulunur (1989: 16). XIX. yüzyıl bestecileri bazı bakımlardan romantik özellikler taşıırken, diğer bakımlardan farklılaşabilir. Dolayısıyla dönemin müziğinin tahlili yapılırken romantizm *kategorisinden* yola çıkılarak bir model kurmak ve bu modele bağımlı kalarak tahlil yapmak yerine, bir tarihsel unsur olan romantizmin XIX. yüzyıl müziğinin karmaşık yapısının bileşenlerinden biri olarak, geçirdiği tarihsel biçim de göz önünde bulundurularak inceleme yapılması daha yerinde olur. Bu çerçevede XIX. yüzyıl müziğinin bütünüyle "romantik" olduğu söylenemez, ancak romantik dönemde başlatılan üslup ve biçim yeniliklerinin tüm yüzyıla damga vurduğu söylenebilir.

### III. Genel Özellikleriyle XIX. Yüzyıl Operasına Bir Bakış

XIX. yüzyıl operasının genel özellikleri üç ana düzlemde incelenebilir: Libretto, müzik ve temsiller. Bu düzlemlerde ayrıntılı incelemeye geçmeden önce, romantik-sanat anlayışında gelişen ve XIX. yüzyıl boyunca geçerliliğini koruyan bir kavrama, "bütünsel sanat anlayışı"na değinmek gerekiyor. XIX. yüzyıl sanatçıları, sanatsal türler arasındaki bölünmeleri aşma arzusunda olmuşlardır. Herder'den itibaren çeşitli düşünürler ve sanatçılar "bütünsel sanat anlayışı" olarak adlandırılabilir bir anlayış geliştirmiş ve bu şekilde tüm sanatları sentezleyen bir sanata varma çabasını göstermişlerdir. Victor Hugo'nun da 1827'de *Cromwell* adlı tiyatro oyununa yazdığı önsözde dile getirdiği "bütünsel tiyatro" anlayışının gerçekleştirilmesi için en önemli adımların opera alanında atıldığı söylenebilir (Claudon, 1992: 189-190). Fransız *grand opéra* üslubuyla bu idealin gerçekleştirilmeye başladığı ilk örnekler ortaya konmuş, yüzyıl ortasında ise Richard Wagner "*Gesamtkunstwerk*" (Bütünsel Sanat Eseri) adını verdiği kavramı ortaya atmış ve farklı sanatsal türleri sentezleyen bir "müzikal drama" anlayışı geliştirmiştir. Dolayısıyla, ilerleyen sayfalarda ayrı bölümler olarak incelenecek olan libretto, müzik ve temsil, gerçekte XIX. yüzyıl operasında geçişkenlik bağlarıyla birbirine bağlıdır.

XIX. yüzyıl operalarının librettolarında yer alan temalar, dönemin düşünsel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Aydınlanma çağında akıl ön plandayken, XIX. yüzyılda bireysellik aklın yerini almıştır (Primmer, 1982: 98); XIX. yüzyıl operalarının başlıca konuları da, burjuva toplumu çerçevesinde özellikleri yeniden tanımlanan "birey" in çevresinde dönmektedir. Tutkulu aşk ve nefret; bireysel ilişkiler ve siyasi/kamusal görevler arasındaki çatışma dönemin operalarında sıkça işlenen konulardandır. Eric A. Plaut'un (1993: xiii) deyişiyle, XIX. yüzyıl operasında işlenen konular dönemin kültürünün özelliklerini yansıtmaktadır: bu kültür Batı Avrupa'ya has, Hıristiyan, sınıf bilincine sahip, milliyetçi ve patriyarkaldır. XIX. yüzyıl operasında aşk, farklı düzlemlerdeki ihtiyaçların bir araya gelmiş halidir (Plaut, 1993: 100): Aşk en temel fiziksel, tensel dürtülere tekabül edebileceği gibi, "sevilen insan için kendini feda etme" gibi farklı düzlemlerde de kendini gösterebilir. Wagner'in *Tristan ve Isolde* operası gibi örnekler, Plaut'a göre bu farklı aşk düzlemlerini bir araya getirmektedir.

XIX. yüzyıl operasının konuları dönemin bireyinin çelişik durumunu yansıtır. Opera karakterleri bireylerini yoğun bir şekilde yaşarlar; bu yoğunluk aşklarında ve arzularında ortaya çıkar. Bununla birlikte, bu bireysel alanda yaşanan tutkular büyük çoğunlukla engellerle karşılaşır. Bu engeller, sevilen kişinin bir başkasına tutkun olması, ya da bir "rakip" tarafından sevilmesi olabildiği gibi, ailevi ya da kamusal düzlemde bir sorumluluktan da kay-

naklanabilir. Dönemin opera karakterleri büyük çoğunlukla bireysel özgürlükleri ve ailevi, dinsel ya da siyasi sorumlulukları arasında kalmış durumdadır. Aynı özellik önceki dönemlerin operalarında da görülebilir: Benzer çatışmalar, Metastasio'nun operalarının başlıca konusunu teşkil eder. Bununla birlikte, XIX. yüzyılda birey ve onu çevreleyen gerçeklik arasındaki ilişki, Metastasio dönemine kıyasla farklı bir nitelik kazanmıştır. Tıpkı XVIII. yüzyıldan itibaren gelişen burjuva dramunda olduğu gibi, XIX. yüzyıl operasında da bireyler kendi kaderlerini ve kendilerini çevreleyen gerçekliği etkin olarak denetleme yetisinden yoksundurlar. Metastasio operalarında ise, klasik tragedya benzer şekilde birey çevresindeki somut gerçekliğe şekil verebilmekte, kaderini değiştirebilmektedir (bkz. Hauser, 2004: 512; Gerhard, 1998: 81), bu şekilde birey ve toplum arasında bir "uzlaşma"ya varılması mümkün hale gelebilmektedir. Paul Robinson (1995: 15), uzlaşmanın, akla dayalı olan Aydınlanma Çağı operasının bir özelliği olduğunu belirtmektedir. Romantik dönem ve sonrası operalarında ise olay örgüsünün uzlaşma ile çözüldüğü durumlar son derece nadirdir. Opera (ve drama) karakterlerinin özelliklerinde gözlemlenen bu değişimin nedenlerini, dönemin maddi gerçekliğinde aramak mümkündür. Gündelik yaşamda ise birey, gittikçe yaygınlık kazanan kapitalist üretim biçiminde, piyasa koşullarının belirleyiciliğinde yaşamını sürdürmektedir. Bireyin etrafındaki maddi gerçekliğe müdahalesini engelleyen bu durum opera ve dramalara, yukarıda tasvir edilen şekilde yansımıştır.

Önceki bölümlerde görüldüğü gibi 1789 Fransız Devrimi'nden ve onu izleyen toplumsal-siyasi çalkantılar döneminden itibaren, feodal üretim ilişkilerinin kalıntılarınun kademeli olarak tasfiye edilmesine de bağh olarak, yeni bir tarih anlayışının yaygınlaşması mümkün olmuştur. Tanrısal yazgıya bağhmlı bir tarih anlayışının yerine bireylerin ya da kitlelerin tarihteki önemini vurgulayan yeni tarih anlayışı, XIX. yüzyılın başlıca unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu anlayışta tarih, tanrısal yazgıya bağh bir süreç olarak değil, geniş insan topluluklarının ya da bireylerin eyleminin ürünü olan sıçramalı bir süreç olarak görülmeye başlamıştır. Gerek tarih anlayışının dönüşümüne, gerekse ulus kavramının gelişimine bağh olarak, XIX. yüzyılda tarih araştırmaları büyük önem kazanmıştır, modern tarih biliminin doğuşunun da bu yüzyılda gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Yüzyıl boyunca opera bestecileri dönemlerinin tarih araştırmalarından yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Ciddi konulu librettolar da çoğunlukla Eskiçağ'dan Yeniçağ'a uzanan zaman diliminden seçilen konular üzerine bestelenmiştir. Tarihsel konulu operalar barok dönemin başlarından itibaren sahnelenmektedir, ancak bu eserlerde tarihsellik esas itibariyle bir dekor olarak kalmaktadır. Romantik estetikle birlikte, işlenen konuların orkestrasyon, dekor ve sahneleme gibi çok çeşitli yöntemlerle gerçek anlamda "tarihselleştirilmesi" sağlanmıştır (Einstein, 2001:

130). Kullanılan dekor ve kostümlerde arkeolojik bir titizlik aranması XIX. yüzyıla birlikte mümkün olmuştur (Kimbell, 1995: 410-411). Aynı dönemde tarihsel referans olay örgüsüne dışsal bir referans olmaktan çıkacak ve bireylerin kaderiyle bütünleşecektir. Ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında da "tarihselliğin" tam anlamıyla kurulabildiğini söylemek mümkün değildir. Giuseppe Verdi'nin *Aida* operası gibi örneklerde tarihsel arka plan ana konuyla son derece zayıf bağlarla bağlı kalmaya devam etmektedir.

Konusunu Eskiçağ'dan alan operalar XIX. yüzyıl sonuna kadar bestelenmeye devam etmiştir (bkz. Bousquet, 2001: 83-84), ancak bu yüzyılda esas ilgi alanı Ortaçağ ve erken dönem Yeniçağ'dır. Modern ulusların ve ulus-devletin oluşmakta olduğu XIX. yüzyılda, "ulus"un tarihsel kökenleri ve birleştirici öğeleri esas olarak Ortaçağ ve Yeniçağ'da aranmaktadır. Böylece, operalarda işlenen tarihsel konular önceki dönemlerde görülmeyen bir işleve, "ulus inşası"na katkıda bulunma işlevini yerine getirmektedir.

Tarihsel konuların yanında, Kuzey Avrupa ülkelerini, İskoçya'yı ve fantastik konuları işleyen operalar, "Ossian" şiirlerinin ve Horace Walpole'un başlattığı "gotik roman" akımının yaygın bir beğeni kazanmasına paralel olarak, XVIII. yüzyıl sonundan itibaren bestelenmiştir. XIX. yüzyıl başında bu ilgi devam etmiştir: gerek fantastik konulu operalar, gerekse fantastik konulu olmayan operaların içine yerleştirilen "delirme sahneleri" irrasyonelliği, doğaüstü olayları, yoğun tutkuları ön planda tutan sanat anlayışına uygun olarak, yaygınlık kazanmıştır (Willier, 1989: 8). Barok dönem operalarında benzer öğeler, vahşi doğa dekorları, harabeler arka planda kullanılmaktadır, ancak tıpkı tarihsel öğeler gibi bunlar da esas olarak bir dekor olmaktan öteye geçmez. XIX. yüzyılda ise bir yandan doğal ve fantastik unsurlar karakterlerin özellikleriyle ve eserin konusuyla bütünleşik hale gelmiş, diğer yandan da müzikal yöntemlerle tasvir edilmiştir (Pountney, 2003: 133).

1750'lerden itibaren yaygınlaşan doğu ve Osmanlı kültürü konulu librettolar XIX. yüzyılda da bestelenmeye devam etmiştir, ancak bu konular esas olarak komik operalarda işlenmiştir; Weber'in *Abu Hassan'ı* ve Rossini'nin *Il Turco in Italia* (İtalya'da Bir Türk) operası bu noktada bir örnek olarak verilebilir. Ciddi operalarda ise Osmanlı İmparatorluğu ulusal isyanları konu alan librettolarda, çoğunlukla düşman/işgalci siyasi güç olarak tasvir edilmektedir. Rossini'nin *Maometto II* (II. Mehmet) operası ve Hırvat besteci Ivan Zajc'ın *Zrinski* operası bu türden operalara birer örnektir. Bunun yanında, "egzotik" ülkeleri konu alan operaların sayısı özellikle yüzyılın ikinci yarısında, kolonileşme sürecinin yeniden hız kazanmasıyla artmıştır.

Joseph Kerman (1988: 144), opera ve drama bağlantısını konu aldığı çalışmasında XIX. yüzyıl operalarının çoğu ayrıntısının temelde edebi tekniklere dayandığını belirtir ve bu dönemde tiyatro eserlerinden uyarlanan libret-

toların sayısının çokluğuna dikkat çeker. Friedrich Schiller ve William Shakespeare başta olmak üzere önemli tiyatro yazarlarının eserleri XIX. yüzyıl boyunca sıklıkla libretto olarak uyarlanmıştır. Emmanuel Reibel'e (2003: 143) göre Shakespeare XIX. yüzyıl insanlarını modernliğiyle cezbetmiştir; dönemin izleyicileri İngiliz yazarda adeta romantizm öncesi bir romantizm görmektedir. Bu duruma bağlı olarak, daha önceki dönemlerde Henry Purcell'in sahne müzikleri haricinde opera alanında dikkate alınmayan Shakespeare oyunları, XIX. yüzyılda sıklıkla operaya uyarlanmıştır (Estienne d'Orves, 2002: 57). Drama dışındaki edebiyat eserleri de opera librettolarına kaynak teşkil edebilmiştir: Gottfried R. Marschall (1998: 692) XIX. yüzyılı "edebiyat ve opera arasındaki sıkı birliğin yüzyılı" olarak adlandıracaktır.

Operayı dramadan ayıran esas noktalardan biri, dramatik eylemin ilerlediği kısımların yanında, eylemin statik kaldığı salt lirik kısımları da içerebilmesidir (bkz. Dahlhaus, 1995: 95-99). Monteverdi döneminde keskin olmayan *recitativo-arya* ayrımı, barok ve klasik üslupların gelişmesiyle son derece keskin bir hal almıştır. Eylemin ilerlediği kısımlarda kullanılan klavsen eşlikli *recitativo secco*'lar, solistlerin (ve kimi zaman koronun) ruh halini ve düşüncelerini yansıtan, orkestra eşlikli lirik kısımlardan belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Bu keskin biçimsel ayrım XVIII. yüzyıl sonuna doğru aşılmaya başlamış, lirik ve dramatik kısımlar arasında geçişkenlik sağlanmıştır (Parker, 2002: 99-100). Alman operasında konuşmalı bölümlerin, İtalyan operasında ise *recitativo secco*'nun yerini 1820'lerde orkestra eşlikli dramatik bölümlerin alması, dramatik ve müzikal öğeleri bütünleştiren bütünlüklü bir sanat eseri oluşturmanın yolunu açmıştır (Pernye, 1961: 259). *Recitativo-arya* ayrımının ciddi repertuardan önce komik repertuarda silikleşmeye başladığı görülmektedir (Beghelli, 2006b: 1174-1175). Bir aristokrat faaliyeti olma niteliğini koruyan *opera seria*'larda radikal biçimsel değişikliklere gitmek hoş karşılanmazken, daha popüler bir tür olan komik operalarda bu tür yenilikler yapılabilmektedir. Bu genel eğilime rağmen dramatik ve lirik kesimlerin tam olarak bütünleşmediği opera örneklerine yüzyılın sonuna kadar rastlanmaya devam etmiştir.

Drama-müzik ilişkisi bağlamında XIX. yüzyıl operasının önemli özelliklerinden biri, bu dönemde müziğin ve bestecinin libretto yazarı karşısında önem kazanmasıdır. XVIII. yüzyıla değin opera tiyatrosunun bir alt dalı olarak görülmektedir ve libretto yazarı besteciden daha önemli bir yere sahiptir (Parker, 2002: 87-88). Yine XVIII. yüzyıl İtalya'sında (aynı dönemde Fransa'da olan durumun aksine) opera notaları basılmazken libretto basımları sık sık yapılmaktadır (Dahlhaus, 1995: 125). XIX. yüzyılda bu durum değişecek, yüzyıl sonuna gelindiğinde ise besteci operanın esas yaratıcısı olarak görülmeye başlayacaktır. Nota basımları ise yüzyıl boyunca tüm Avrupa'da yaygınlık kazanmıştır: Piyanoların burjuva evlerinde yaygınlaşmasıyla beraber, basılı



opera notalarından yararlanarak müzik yapan insanların sayısı yüzyıl boyunca önemli derecede artmıştır. Yine aynı dönemde bestecilerin belirli alanlarda "uzmanlaşması" mümkün olmuştur. Barok ve klasik dönemde opera bestecilerinin dinsel ya da dindışı alanda çeşitli vokal ve enstrümantal müzik biçimlerinde de eser vermesi yaygındır. XIX. yüzyılda ise opera bestecisinin temel faaliyeti opera bestelemektir, diğer alanlardaki ancak kısıtlı ve istisnai durumlarda beste yapmaktadır; aynı şekilde enstrümantal müzik bestecileri de nadiren opera bestelemektedir (Einstein 2001: 126). Bununla birlikte, Antonin Dvořák gibi bestecilerin, bestecilik faaliyetlerinde opera ve enstrümantal müzik arasında denge kurabildiği görülmektedir.

Opera, müzik dilini dramatik anlatım teknikleriyle bütünleştiren bir sanat olması itibarıyla, yoğun duygu ve arzuların, doğal olayların ve ulusal kültür öğelerinin ifade edilmesi için çeşitli anlatım tekniklerinin kullanılabilmesine olanak tanır. Birbirine zıt duyguların, çatışmaların, ritmik, armonik ya da melodik kontrastlarla ifade edilmesi mümkündür. Müzikal ifade yoluyla, tiyatrodaki kullanılması mümkün olmayan çığlıklar dramatik eyleme dâhil edilebilir, karakterlerin aynı anda kendilerini ifade etmesi mümkün olabilir. Yine müzik sayesinde korolar ve dini törenler ya da askeri geçit resimleri dramatik eyleme dâhil edilebilir. Vokal ifadenin yanında, orkestra da müzik dilini zenginleştirebilir.

Müzik dilinin ifade gücünün romantik üslubun gelişmesinden itibaren daha da önem kazandığı gözlemlenebilir. Beethoven ve romantik besteciler ritmi yaşamı ifade eden bir araç olarak kullanmış, ritim kullanımında klasik dönemin benimsediği rasyonel kalıpların dışına çıkmışlardır (Goubault, 1997: 174). Aynı şekilde tonalite de klasik döneme göre daha özgür bir şekilde kullanılmıştır. Geleneksel armonide disonant olarak kabul edilen aralıklar önceki döneme göre daha yaygınca kullanılmış, yüzyılın ikinci yarısında kromatik aralıkların kullanımı da yaygınlaşmış ve yerleşik armoni kurallarının sınırları zorlanmıştır. Klasik dönemde melodi tonik derece çevresinde gelişirken, romantik melodide tonik'ten uzaklaşmak ve daha özgür bir melodik melodik çizgiyi izlemek mümkün hale gelmiştir (Chantavoine ve & Gaudefroy-Demombynes, 1955: 357-358). Yine Beethoven'dan başlayarak sessizlikler de müziğin akışına dâhil edilmiştir: Yüzyıl ilerledikçe Richard Wagner başta olmak üzere çeşitli besteciler sessiz kısımları müziğe ustalıkla dâhil edecek ve sessizliği de bir ifade biçimi olarak kullanacaklardır. Romantik dönemde orkestralara dâhil edilen yeni çalgılar, renk ve ifade çeşitliliğini sağlamıştır; bu yeni çalgılar arasında arp, korangle, bas klarnet, kontrfagot, pistonlu kornet ve pes sesli bakır çalgılar sayılabilir (Chantavoine ve & Gaudefroy-Demombynes, 1955: 380-381). Bütün bu unsurlar, XIX. yüzyıl müziğinin dramatik anlatım gücünü son derece geliştirmiştir.

“İçsel dünya” ile doğrudan bir bağlantı kurmanın aracı olarak müzikal dilin kullanılması düşüncesi, XIX. yüzyıl boyunca müziğin diğer sanatlardan farklı bir düzlemde değerlendirilmesini sağlamıştır. Yüzyıl boyunca müzik kuralları doğal, dolayısıyla değişmez ve evrensel kurallar olarak değerlendirilmiştir (Meeüs, 2006: 1050). Dönemin yazarlarından E. T. A. Hoffmann (2002: 168), bir yazısında bestecilik faaliyetinin, sanatçının kendi kalbiyle bağlantılı olduğunu belirtir. Yazara göre bestecilik, sanatçının vecd halinde, bilinçsizce ortaya koyduğu fikirleri yakalayıp bir araya getirme becerisidir. Yine Hoffmann’a göre gerçek sanatsal deharun amacı, yapay bir zanaatkarlıkla dinleyici üzerinde etki bırakmak olamaz: Gerçek deha iç dünyasının kendine yazdırdığından başka bir şey izlemez ve dramatik durumları müziğe aktarır (2002: 170). Bu içkin müzik anlayışı, önceki bölümde belirtildiği gibi, dönemin ruhunun bir ürünüdür; XIX. yüzyıl boyunca ise söz konusu anlayış genel bir kabul görecektir.

Dönemin müziğinin temel özelliklerinden biri, modern anlamda ulusların ve “ulusal kültür”lerin tanımlanmasına bağlı olarak “ulusal” müzik üsluplarının ortaya çıkmasıdır. Müzikte “ulusal” farklılıklar XVI. yüzyıldan itibaren kendini göstermiştir (Einstein, 2001: 345-347); Bu dönemde Fransız, İtalyan, İspanyol, İngiliz müzik okulları birbirinden ayrılmıştır. Bu tablo XVI. yüzyılda basitleşmiş ve yerini Fransız okulu ile İtalyan okulu arasındaki karşıtlığa bırakmış, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ise “Alman üslubu” bu iki üsluba eklenmiştir. Bu müzikal üslup farklılaşması opera alanında da kendini göstermiştir: XIX. yüzyılın ilk yarısı boyunca varlığını koruyan yaygın bir tipolojiye göre İtalyan operası melodik zenginliğiyle, Fransız operası dramatik yoğunluğuyla, Alman operası ise özenli orkestrasyonu ile karakterize olmaktadır. Bununla birlikte, XIX. yüzyıl öncesinde modern anlamda bir “ulusal müzik”ten söz edilemez. Bu dönemde üslubun “ulusal”lığı bestecinin ya da eserin özel bir özelliği olarak görülmemektedir (Dahlhaus, 1989: 40). Besteci, uyrugundan ya da etnik kökeninden bağımsız olarak, eser vereceği üslubu seçebilmekte, sanat ise bütününde genel (“evrensel”) özelliklerini korumaktadır. Buna karşılık, XIX. yüzyılda ulusal üslup bir seçim meselesi olarak görülmez, bestecinin “ulusal ruh” ile kurduğu varsayılan ilişkiye bağlı olarak değerlendirilir; “evrensel” olarak görülen müzik dili yerini ulusal ayırım noktalarının belirlenen parçalı bir müzik anlayışına bırakır. Artık ulusal müzikler halkın geçmiş, ezeli kültür mirasının ayrılmaz parçası kabul edilen unsurlarından biri haline gelmiştir. Böylece, XIX. yüzyıl boyunca tüm Avrupa’da yaygınlaşan halk kültürü mirasını derleme çalışmalarını ulusal müziklerin oluşturulmasında temel olarak alınmaya başlamıştır (Francfort, 2004: 103). Gerçekte, ortaya konan bu ulusal müzikler çoğunlukla “inşa edilmiş” müziklerdir: Bu dönemde etno-müzikoloji ve folklor çalışmalarını gerçek anlamda bi-

limsel bir titizlikten uzaktır; halk müziklerinden bir derleme yapılsa bile, derlenen materyalin eleştirel değerlendirmesi çoğunlukla yapılmamaktadır. Üstelik derlenen halk müziklerinin özgün modal ya da tonal yapıları ve ritimleri, notasyona geçirme sürecinde Batı müziğinin armoni ya da ritim kurallarına uygun hale getirilebilmekte, bu şekilde halk müziği özgün biçimini yitirebilmektedir. Bununla birlikte, dönemin burjuva toplumu da halk kültürüne bestecilerin uzak olduğu derecede uzaktır, dolayısıyla bu dönemde “ulusal müzik” olarak adlandırılan müziğin çelişkili yanlarını çoğunlukla görememekte, gördüğü zamanlarda da ulusal kimliği inşa politikası açısından anlamlı ve yararlı gördüğü bu çabaların eksikli yönlerini hoş görebilmektedir. Dolayısıyla, Dahlhaus’un (1989: 217) da belirttiği gibi, XIX. yüzyılın müzik eserlerinin “ulusal”lığı müziğin kendisinden ziyade müziğin kendisinden ziyade, edindiği siyasi ve toplumsal-psikolojik işlevden kaynaklanır.

XIX. yüzyıl vokal müziğinin önemli özelliklerinden biri, ses tipolojisinde meydana gelen değişimdir. Burjuvazinin siyasi egemenliğini pekiştirmeye başlamasıyla birlikte insani ilişkiler Yeniçağ’a kıyasla daha farklı bir şekilde tanımlanmaya başlamıştır. Barok dönemde seslere cinsel (ya da toplumsal cinsiyete dayalı) bir anlam yüklenmez: Kahraman rolleri neredeyse her zaman *castrato*’lar tarafından canlandırılır. Burjuva toplumu ise Beghelli’nin (2006a: 538-539) deyişiyle “aile kurumu modelinden kopya edilmiş” bir ses tipolojisi benimsemiştir. XIX. yüzyılın ana ses kategorileri (soprano, mezzosoprano/kontralto, tenor, bariton/bas) aile üyelerine denk gelmektedir. Bununla birlikte, söz konusu tipoloji hiçbir zaman çok kesin kalıplara oturmamıştır. Yüzyılın ilk çeyreğinde İtalyan operalarında *castrato*’lar ya da erkek kılığında sahne alan kontraltolar genç erkek rollerini canlandırabilmekte, Rossini’nin birçok eserinde genç kadın rolleri kontraltolar için yazılabilmektedir. Dönemin bir diğer gelişmesi ise, ses kategorileri içinde renk açısından nüansların oluşması, bu şekilde soprano, tenor gibi ana ses kategorilerinin dramatik, lirik gibi alt kategorilerle kendi içinde ayrılmasıdır.

XIX. yüzyıl operasının bir diğer önemli özelliği, koronun önem kazanmasıdır. Koro önceki dönemlerde de operalarda yer almış, ancak Eski Yunan tragediyalarının çoğunda olduğu gibi olay örgüsüne seyirci konumunda kalmış, etkin bir müdahalede bulunamamıştır. XIX. yüzyılda ise koro etkin bir hal kazanacak ve çoğu durumda operanın başlıca aktörlerinden biri olacaktır. Koronun operada kullanılması çeşitli şekillerde mümkün olabilir; James Parakilas’ın (1992: 188) belirttiği gibi bu kullanım şekilleri aynı zamanda siyasi işlevlere tekabül eder. Koro, bir bütün olarak halkı temsil edebilir. Bunun yanında, operanın ana karakterleri de koronun temsilcisi olabilir. Buna ek olarak, koro kendi içinde farklı kısımlara bölünebilir ve böylece toplumsal ya da siyasi gruplar arasındaki çatışma opera sahnesine taşınabilir. Parakilas (1992:

188-190), Philip Gossett ve Carl Dahlhaus'a atf yaparak, XIX. yüzyıl operasında iki tip koro olduğunu belirtir: İlk kategorideki korolar siyasi olarak mobilize edilmiş insan yığınlarını temsil ederken, ikinci kategorideki operaya bir "yerel hava" verilmesini sağlar. Örneğin bir opera sahnesinde yansıtılmak istenen kırsal atmosfer ya da halk kültürünün ifadesi için koro işlevsel bir araçtır.

XIX. yüzyıl operası, libretto ve müzik özelliklerinin yanında, temsiller bakımından da incelemeye tâbi tutulabilir. Saray tiyatrolarıyla birlikte önceki yüzyıllarda başlıca sanat merkezleri arasında olan özel konser salonlarının da önemini yitirmesiyle opera ve tiyatro salonları XIX. yüzyıl müzik yaşamının neredeyse tek mekânı haline gelmiştir (Mélonio, 2001: 104). Yüzyıl ortasına doğru açılan konser salonlarıyla bu durum değişmeye başlasa da, kitle iletişimi araçlarının gelişmediği bir dönemde opera merkezi önemini korumaya devam edecektir. XIX. yüzyılda Avrupa toplumsal-ekonomik formasyonunda gerçekleşen değişim, müzik ve metnin yanında opera temsilleri üzerinde de etkili olmuştur. XIX. yüzyıla değin opera salonları kapitalizm öncesi toplum yapısına paralel bir hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Hiyerarşinin kendini gösterdiği en önemli noktalardan biri, salondaki oturma düzenidir. Birinci ve ikinci katın locaları aristokrasye (ve belirli ölçülerde büyük burjuvaziye) ayrılmıştır. Zemin kat locaları daha ziyade orta sınıflarca tercih edilmektedir. XIX. yüzyılın büyük bir kısmında bu hiyerarşik yapılanma varlığını korumuşsa da, bu dönemde saray tiyatrolarının neredeyse tamamen ortadan kaybolmasıyla opera temsilleri şehirli halkın geniş ve farklı sınıflarına açık hale gelmiştir. Philipp Ther'in (2006: 12-13) deyişiyle XIX. yüzyılda opera bir lüks-tür, ancak bu lüks faaliyetten yalnızca elitler değil, alt sınıflar da yararlanabilmektedir. Kentin yoksul kesimleri opera salonunda üst kat galerisinde ya da parterde yer bulabilmektedir. Parterde çoğunlukla koltuk bulunmaz ve ayakta durur; salonun büyük avizesinden damlayan kızgın gazyağının neden olduğu eiverişsiz koşulların da etkisiyle parter varlıklı kesimler tarafından tercih edilmemektedir.

Görüldüğü gibi, XIX. yüzyılın ilk yansından itibaren opera her anlamda "popüler" bir sanattır; opera salonu, şehir toplumunun çok geniş kesimlerinin bir araya geldiği bir yerdi, ve opera temsilleri XIX. yüzyılda sık sık siyasi gösterilere de sahne oluyordu. Böyle bir bağlamda toplum düzeni ya da siyasi istikrar açısından tehlike teşkil ettiği düşünülen konular sıklıkla sansürlenmekteydi. Dönem boyunca, egemen ahlak anlayışına uymadığı düşünülen, dinsel konulara doğrudan doğruya atf yapılan ya da isyan sahneleri içeren operalar çoğunlukla sansür denetiminden geçememiş, yasaklanmış ya da zorunlu olarak değişikliğe uğratılmıştır.

XIX. yüzyıl ve öncesinde opera izleyicisinin salon davranışı, günü-

müzdeki durumdan radikal bir şekilde ayrılır. Günümüzde opera mutlak bir sessizlik içinde izlenmekte, seyirci izlediği operayı bir bütün olarak, tüm ayrıntılarına dikkat ederek değerlendirmektedir. Gerçekte bu durum ancak XIX. yüzyıl sonunda ve XX. yüzyıl başında yaygınlaşmıştır: Önceki dönemlerde opera temsilleri çok daha farklı bir görünüme sahiptir. Söz konusu dönemlerde opera salonu, sanat eserinin izlendiği bir yer olmaktan ziyade, insanların toplum içinde kendini göstermesine ve sosyalleşmesine olanak tanıyan mekândır. Temsiller sırasında salon aydınlıktır. Salonların mimarisi seyircilerin sahneye yönelik olarak değil, birbirlerine bakacak şekilde yerleştirildiği bir oturma düzeni içermektedir: Bu şekilde, tiyatrolar toplumun kendi kendini izleyebileceği mekânlar haline gelmektedir (Clément, 1979: 15). Hükümdara ya da mülki idare amirine ayrılan şeref locası da, locada bulunanların kendilerini salondaki izleyicilere göstermelerini sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Salona temsilin başlangıcından sonra gelmek ve temsilin bitiminden önce salonu terk etmek olağan bir davranıştır. Temsil sırasında seyircilerin birbiriyle konuşması ve yer değiştirmesi de olağan karşılanmaktadır. Uсталık gerektiren arylalar seyircinin dikkatini çektiği takdirde tüm salonda sessizlik hâkim olabilmektedir. Salon davranışı tiyatrolara göre değişim gösterebilmektedir. Neredeyse hiç sonu gelmeyen bir gürültünün hâkim olduğu İtalya operalarının aksine, Paris'teki İtalyan Tiyatrosu temsilleri neredeyse mutlak bir sessizlik içinde izlenmektedir. Paris Kraliyet / İmparatorluk Operası ise iki uç arasında bir noktadadır (Barbier, 1987). James H. Johnson (1995) ve Martin Kaltenecker (2001: 111) gibi araştırmacılar bu durumu burjuva toplumunun gelişimiyle açıklarlar: Aristokratik sanat anlayışında sanatçı bir zanaatkâr konumunda görülür ve sanat eserine özel bir önem atfedilmez, böyle bir bağlamda sanat faaliyeti sırasında sanat eserinden başka şeylere dikkat etmek olağandır. Elbette bu durum dönemin izleyicilerinin sanat eserine hiç dikkat etmediği anlamına gelmez (Weber, 1997: 678). Burjuva toplumunun gelişmesiyle ise sanatçı bağımsız bir nitelik kazanmış, sanat eserine de kendinde bir anlam yüklenmeye başlanmıştır. Burjuva toplumlarının eşitsiz gelişmesine paralel olarak, opera seyircisinin "suskunlaşması" da kademeli olarak gerçekleşecektir. Paris'te 1850 civarında, İtalya'da XIX. yüzyıl sonuna doğru bu "sessizleşme" gerçekleşmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde ise bu sürecin tamamlanması için Birinci Dünya Savaşı yıllarını beklemek gerekecektir: 1912'de New York Metropolitan Operası'nda Wagner'in *Die Meistersinger von Nürnberg* (Nürnberg'li Usta Şarkıcılar) operasını izleyen Macar kont Albert Apponyi, orkestral kısımlar sırasında seyircilerin konuşmasından yakınmaktadır. Apponyi aynı operayı aynı salonda 1924'te izleyecek ve salonun sessizleştiğini gözlemleyecektir (Apponyi, 1933: 177). Yine yüzyıl sonunda (Wagner'in çabalarına ve elektrikli salon aydınlatmasının yaygınlaşmasına da bağlı olarak)

temsiller sırasında salonun karartılmasıyla seyircilerin dikkati salondan sahneye doğru yönelecektir (Theat, 2006: 13).

Opera temsillerinin XIX. sonuna değin sessizlikten uzak olmasının nedenlerinden biri, opera programlarından ve operanın gündelik yaşam ritmindeki yerinden kaynaklanmaktadır. Günümüzde opera görece nadiren takip edilen bir sanatsal faaliyettir: Seyirciler aynı prodüksiyonu nadiren izlerler. Kitle iletişim araçlarının gelişmediği, sanatsal ve toplumsal faaliyet imkânlarının kısıtlı olduğu XIX. yüzyılda ise operaya (ve tiyatroya) hemen hemen her gün gidilebilmektedir. Bu şekilde, dönemin izleyicisi aynı operayı ve aynı prodüksiyonu aynı sanatçılarla defalarca arka arkaya izleyebilmektedir. Böyle bir durumda seyircinin dikkatini sanat eseri üzerinde yoğunlaştırması güçleşmektedir.

XIX. yüzyılın ilk yarısına değin opera programlarında esas olarak "güncel" eserler yer almaktadır. XIX. yüzyılda barok dönem operası neredeyse tamamen unutulmuş durumdadır, başta Mozart'ın operaları olmak üzere XVIII. yüzyılın bazı eserleri ise "klasik" duruma gelmiştir ve sahnelenmeye devam etmiştir; ancak bu eserler de "güncel" bestecilerin eserlerine kıyasla son derece nadiren temsil edilmektedir. Yüzyılın ortasına doğru "repertuar operası" kavramı ortaya çıkacak, beğenilen eserler birçok sezon boyunca sahnelebilecektir (bkz. Ellis, 2002: 352; Beghelli, 2006a: 544). Bu süreçte "klasik" repertuarın da genişlediği ve Mozart'ın yanında Gluck gibi "eski dönem" bestecilerinin eserlerinin de programlara düzenli olarak alınmaya başladığı görülmektedir. XX. yüzyılda ise, plak endüstrisinin gelişmesine bağlı olarak, opera repertuarı bir bütün olarak sahiplenilmiş, bu çerçevede unutulmuş barok besteciler de dâhil olmak üzere tüm müzik mirası güncellenmiştir.

Opera yaşamının en önemli öğelerinden biri, opera şarkıcılarıdır. XIX. yüzyıl opera sanatçılarının, özellikle de *prima donna*'ların olağanüstü düzeydeki ücretleri, hayran kitleleri gibi unsurlar, bu dönemin çağdaş "star sistemi"nin doğuşuna tekabül ettiği için öne sürülmesine neden olmuştur. Önceki dönemlerde *castrato*'lar benzer bir konumdayken, XIX. yüzyılda soprano ve tenorlar bu sistemin merkezine yerleşmiştir. Yüzyıl başından itibaren Manuel García, Maria Malibran, Pauline Viardot, Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Giulia Grisi, Adolphe Nourrit, Giovanni Battista Rubini gibi opera sanatçıları uluslararası bir üne kavuşmuştur; söz konusu sanatçılar Avrupa'nın önde gelen opera tiyatrolarında konuk olarak sahne alabilmektedir. XIX. yüzyılın, şan teknikleri açısından bir dönüşüm dönemi olduğu söylenebilir. Romantik dönem ve sonrasının eserleri, barok ve klasik üsluplara kıyasla daha farklı bir şan tekniği gerektirmektedir. Romantik dönemden itibaren orkestra önceki dönemlere kıyasla büyük oranda genişlemiştir; XIX. yüzyıl boyunca bu genişleme süreci devam edecek ve Wagner operalarında 100'den fazla orkestra sa-

natçısı görev alacaktır. Barok ve klasik dönemlerin küçük orkestraları ve mütevezvı opera salonlarında kullanılan ses teknikleri, XIX. yüzyılda yetersiz kalmıştır: Bu şartlar altında opera sanatçıları seslerini korumak ve tüm salona ulaşabilmek için farklı şan teknikleri geliştirecektir. Bir diğer değişim ise virtüözlük kavramına ilişkindir. Önceki dönemlerde seyircinin beğenisi esas olarak virtüözlük gerektiren kadanslarla sağlanmakta, kadanslar ise yorumcunun inisiyatifine, yaratıcılığına ve yetkinliğine bırakılmaktadır. XIX. yüzyılda ise yorumcuya bırakılan bu özgürlük payı son derece daraltılmıştır. Enstrümantal müzik bestecilerinin yaptığı gibi opera bestecileri de virtüözlük gerektiren kısımları yorumcuya bırakmaktansa kendileri yazmayı tercih etmişlerdir. Buna ek olarak, yüzyıl boyunca virtüözlük kademeli olarak önemini yitirecek ve şan yorumunda dramatik yoğunluk önem kazanacaktır. Dönemin başlıca opera sanatçıları yalnızca güzel sesleriyle ya da ustalık ve ses çevikliği gerektiren kısımları başarıyla seslendirebilmeleriyle değil, dramatik açıdan yetkin bir performans sergilemeleriyle de beğeni toplamaktadır.

## Sonuç

Rönesans sonrası aristokrat toplumunun sevilen sahne gösterilerinden olan opera, XIX. yüzyıla gelindiğinde burjuva toplumu tarafından devralınmıştır. Müzik, metin ve sahneleme alanlarında XVII. ve XVIII. yüzyılların mirası bu süreçte muhafaza edilmiş, bu şekilde XIX. yüzyıl operası ve önceki dönemler arasında bir ölçüde süreklilik sağlanmıştır. Bununla birlikte, XIX. yüzyılda, toplumsal-ekonomik formasyonun ve siyasi yapının değişimine paralel olarak opera alanında da değişiklikler görülmüştür. Bu süreçte opera klasik üslubun katı kurallarından uzaklaşmış, romantik üslup ve sonrasının eserlerinde kendini bulan yeni armonik ve melodik arayışlara açık hale gelmiştir. Benzer bir şekilde, opera metinlerinde dönemin toplumsal ve siyasi atmosferine uygun konular işlenmiş, opera temsilleri de bu dönemde bir dönüşüm geçirmiştir. Dahası, "ulusal opera" örneklerinde olduğu gibi, operaların dönemin siyasi atmosferi içinde belirli işlevlere yanıt verdiği de görülmektedir.

Bütün bu özellikleriyle, XIX. yüzyılda operanın geçirdiği dönüşümün, aristokratik toplumdan burjuva toplumuna geçiş sürecinin bileşenlerinden biri olduğu söylenebilir. Söz konusu geçiş süreci çizgisel bir hat üzerinde gelişmemiş, sıçramalarla ve kimi zaman çelişkilerle dolu bir yol izlemiştir. Örneğin, kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin, toplumsal ilişkilerin ve siyasi kurumların tasfiye edilmesi XIX. yüzyılın genel bir eğilimi olarak karşımıza çıkmaktadır; ancak kapitalizmin eşitsiz gelişmesine ve toplumsal formasyonun yerel düzeydeki özgüllüklerine bağlı olarak, bazı durumlarda geçmişe

ait yapıların görece geç bir dönemde tasfiye edildiği görülmektedir. XIX. yüzyıl operasının tarihinde de bu karmaşık ve çelişkili yapı kendini göstermektedir.

Operanın siyasi ve toplumsal tarihinin incelenmesi, eserlerin ya da temsillerin doğrudan siyasi açılımlarının ya da etkilerinin incelenmesi anlamına gelmemektedir. Bu alanda yapılacak bir araştırma, operaları biçimleri, içerikleri ve üretim süreçleriyle bir bütün olarak ele alıp toplumsal formasyonun karmaşık bütünlüğü içindeki yerinden yola çıkarak incelediği takdirde amacına ulaşabilir. Bu doğrultuda, araştırmacının yerel/özel bağlamları ve dönemselleştirme özellikleri göz önünde bulundurması ve karşılaştırmalı tarihin yöntemlerinden faydalanması gerekmektedir.



## Kaynakça

- Anderson, Benedict (1993) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Arblaster, Anthony (1992) *Viva la Libertà!: Politics in Opera*, Londra: Verso.
- Barbier, Patrick (1987) *La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac: Paris / 1800-1850*, Paris: Hachette.
- Beghelli, Marco (2006a) "Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra", *Musiques: Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes* içinde, der. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan: Actes Sud, 522-551.
- Beghelli, Marco (2006b) "Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini", *Musiques: Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes* içinde, der. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan: Actes Sud, 1174-1204.
- Bokina, John (1997) *Opera and Politics from Monteverdi to Henze*, New Haven: Yale University Press.
- Bousquet, Emmanuelle (2001) "L'écriture scénique de sujets antiquisants à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle dans les livrets d'opéra", *Ostinato rigore: revue internationale d'études musicales* (19): 81-93.
- Budden, Julian (1973) *The Operas of Verdi: I: From Oberto to Rigoletto*, Londra: Cassell.
- Chantavoine, Jean & Gaudefroy-Demombynes, Jean (1955) *Le Romantisme dans la musique européenne*, Paris: Albin Michel.
- Claudon, Francis (1992) *La musique des romantiques*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Clément, Catherine (1979) *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris: Bernard Grasset.
- Cook, Nicholas (2006) *Musique, une très brève introduction*, çev. Nathalie Gentili, Paris: Editions Allia. [Orijinal basım: (1998) *Music: A Very Short Introduction*].
- Dahlhaus, Carl (1989) *Nineteenth-century Music*, çev. J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California Press. [Özgün basım: (1980) *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion].
- Dahlhaus, Carl (1995) "Dramaturgie de l'opéra italien", *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes: 6: Théories et techniques, images et fantasmes* içinde, çev. Jean-Pierre Pisetta, Liège: Mardaga, 93-187. [Özgün basım: (1987) *Storia dell'opera italiana, vol. 6: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, E.D.T. Edizioni di Torino].

- Duckles, Vincent (1970) "Patterns in the Historiography of 19-th century Music", *Acta Musicologica* 42(1-2): 75-82.
- Durand, Gilbert (1985) "Opéra et mythe (5): Le cothurne musical", röportajı yapan: Philippe Godefroid, & Monique Veaute, *L'Avant-Scène Opéra* (74): 116-123.
- Einstein, Alfred (2001) *La musique romantique*, çev. Jacques Delalande, Paris: Gallimard, 2001. [Özgün basım: (1947) *Music in the Romantic Era*]
- Ellis, Katharine (2002) "The Structures of Musical Life", *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, der. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 343-370.
- Estienne d'Orves, Nicolas d' (2002) *Les aventures extraordinaires de l'opéra*, Paris: Les Belles Lettres.
- Faure, Michel (1987) "Opéra historique et problématique sociale en France, du premier au second Empire", *La musique et le pouvoir içinde*, der. Hugues Dufourt & Joël-Marie Fouquet, Paris: Aux amateurs de livres, 87-101.
- Francfort, Didier (2004) *Le chant des nations: musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris: Hachette.
- Gerhard, Anselm (1998) *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, çev. Mary Whittall, Chicago: University of Chicago Press.
- Goubault, Christian (1997) *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris: Minerve.
- Hanson, Alice M. (1985) *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauser, Arnold (2004) *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Hoffmann, E. T. A. (2002) "On a Remark of Sacchini's, and on So-Called Effect in Music", *Opera: A History in Documents*, der. Piero Weiss, Oxford: Oxford University Press, 166-171.
- Johnson, James H. (1995) *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press.
- Kaltenecker, Martin (2001) "Mazzini et la musique", *Mazzini (2001) içinde*, 81-127.
- Kerman, Joseph (1988) *Opéra et drame*, çev. Jacques Michon & Béatrice Berthier-Lemoine, Paris: Aubier. [Orijinal basım: (1952, 1956) *Opera as Drama*, Alfred A. Knopf, Inc.].
- Kimbell, David (1995) *Italian Opera*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukács, Georg (1974) *L'âme et les formes*, çev. Guy Haarscher, Paris: Gallimard. [Orijinal basım: (1911) *Die Seele und die Formen*, Neuwied & Berlin: Fleischel].

- Marschall, Gottfried R. (1998) "L'opéra romantique", *Histoire de la Musique* içinde, der. Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris: Larousse, 690-795.
- Mazzini, Giuseppe (2001) *Philosophie de la musique: vers un opéra social (1835)*, çev. Martin Kaltenecker, [?]: Van Dieren éditeur.
- Médicis, François de (2006) "Les conventions de l'opéra au XVIIIe siècle et les œuvres lyriques de Mozart", *Musiques: Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes* içinde, der. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan: Actes Sud, 911-936.
- Meeüs, Nicolas (2006) "Théories musicales à l'époque romantique", *Musiques: Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes* içinde, der. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan: Actes Sud, 1049-1068.
- Mélonio, Françoise (2001) *Naissance et affirmation d'une culture nationale: la France de 1815 à 1880*, Paris: Editions du Seuil.
- Moindrot, Isabelle (1993) *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris: Fayard.
- Parakilas, James (1992) "Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera", *Nineteenth Century Music* 16(2): 181-202.
- Parker, Roger (2002) "The Opera Industry", *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* içinde, der. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 87-117.
- Pernye, András (1961) "A drámai id\_", *Az opera történetéb\_l*, der. Bence Szaboicsi & Dénes Bartha, Budapest: Akadémiai Kiadó, 253-268.
- Piperno, Franco (1992) "Le système de production jusqu'en 1780", *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes: 4: Le système de production et ses implications professionnelles* içinde, der. Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège: Mardaga, 1-81. [Orijinal basım: (1987) *Storia dell'opera italiana, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze*, E.D.T. Edizioni di Torino].
- Plaut, Eric A. (1993) *Grand Opera: Mirror of the Western Mind*, Chicago: Ivan R. Dee.
- Pountney, David (2003) "Directing Grand Opera: *Rienzi* and *Guillaume Tell* at the Vienna State Opera", *The Cambridge Companion to Grand Opera* içinde, der. David Charlton, Cambridge: Cambridge University Press, 131-146.
- Primmer, Brian (1982) "Unity and Ensemble: Contrasting Ideals in Romantic Music", *Nineteenth Century Music* 6(2): 97-140.
- Rabb, Theodore K. (2006) "Opera, Musicology and History", *Journal of Interdisciplinary History* 36(3): 321-330.
- Reibel, Emmanuel (2003) *Les musiciens romantiques: fascinations parisiennes*, Paris: Fayard.
- Robinson, Paul (1995) *Opera & Ideas: From Mozart to Strauss*, Ithaca: Cornell University Press.

- Rosand, Ellen (2006) "Les débuts du théâtre public à Venise: du théâtre de cour au théâtre lyrique public", *Musiques: Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes* içinde, der. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan: Actes Sud Musique, 578-591.
- Rosselli, John (1992) "Le système de production, 1780-1880", *Histoire de l'opéra italien: Deuxième partie: les systèmes: 4: Le système de production et ses implications professionnelles* içinde, der. Lorenzo Bianconi & Giorgio Pestelli, Liège: Mardaga, 83-78 [Orijinal basım: (1987) *Storia dell'opera italiana, vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze*, E.D.T. Edizioni di Torino, 1987].
- Samson, Jim (2002b) "The Great Composer", *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* içinde, der. Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 259-284.
- Schneider, Marcel (1985) "Le romantisme dans la musique", *L'Avant-Scène Opéra* (74): 12-15.
- Supi, Ivo (1987) *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, Stuyvesant: Pendragon Press.
- Taruskin, Richard (1984) "The Present in the Past: Russian Opera and Russian Historiography, ca. 1870", *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz* içinde, der. Malcolm Hamrick Brown, Ann Arbor: Umi Research Press, 77-146.
- Ther, Philipp (2006) *In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa, 1815-1914*, Viyana: Oldenbourg Verlag.
- Thiesse, Anne-Marie (1999) *La création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Editions du Seuil
- Van, Gilles de (2000) *L'opéra italien*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Warrack, John (1987) *Carl Maria von Weber*, çev. Odile Demange, Paris: Fayard, [Orijinal basım: (1976) *Carl Maria von Weber*, Cambridge: Cambridge University Press].
- Weber, William (1997) "Did People Listen in the 18th Century?", *Early Music* 25(4): 678-691.
- Williams, Simon (2003) "The Spectacle of the Past in Grand Opera", *The Cambridge Companion to Grand Opera* içinde, der. David Charlton, Cambridge: Cambridge University Press, 58-75.
- Willier, Stephen A. (1989) "Madness, the Gothic, and Bellini's *Il pirata*", *Opera Quarterly* 6(4): 7-23.
- Zelechow, Bernard (1991) "The Opera: The Meeting of Popular and Elite Culture in the Nineteenth Century", *Journal of Popular Culture* 25: 91-98.