

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
OPERA SANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**I. STRAVINSKY ‘RAKE’S PROGRESS’ ÖRNEĞİNDE
NEOKLASİK OPERALAR**

Hazırlayan
Melis SAĞLAM

Danışman
Doç. Dr. Elif AKTUĞ

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “I. Stravinsky ‘’Rake’s Progress’’ Örneğinde Neoklasik Operalar’’ adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

..../..../2023

Melis SAĞLAM

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretimi Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Opera Sanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Melis SAĞLAM'ın “ I. Stravinsky ‘‘Rake’s Progress’’ Örneğinde Neoklasik Operalar” konulu tezini incelenmiş ve aday/...../...../ tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan sanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oyile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Müzik ve opera sanatında 20. yüzyılda ortaya çıkan modernizm süreci birçok değişime ve gelişime öncülük eder. Dolayısıyla; ana fikri “yenilemek” olan modernizm süreci, birçok akım ve yönelimin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Müzik ve opera sanatında neoklasizm de bu yönelimlerden biridir.

Bu çalışmada, Igor Stravinsky’nin neoklasik yönelimi doğrultusunda bestelediği “The Rake’s Progress” operası ele alınmıştır. Birinci bölümde, modernizm süreci ve bu süreç doğrultusunda Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi ve kapitalizmin etkilerine değinilmiştir. Diğer sanat dallarında modernizmin etkisinden bahsedilmiş, modern, modernite ve modernizm kavramları arasındaki farklar açıklanmıştır. İkinci bölümde, modernizmin ortaya çıkmasında etkili olan tarihsel ve toplumsal koşullar incelenmiştir. Bu bağlamda 18. yüzyıl Aydınlanma Düşüncesi ele alınmıştır. Üçüncü bölümde Neoklasik müziğin toplumsal kimliğinden ve bu yönelimin etkilerinden bahsedilmiştir. Neoklasik olarak nitelendirebileceğimiz Arlecchino, Cardillac ve Turandot (Busoni) operaları konu ve üslup açısından incelenmiştir. Dördüncü bölümde çalışmanın asıl konusu “The Rake’s Progress” başlıklı operanın bestelenmesinde ilham kaynağı olan William Hogarth’ın hayatına ve “A Rake’s Progress” isimli gravürlerine yer verilmiş opera ve gravürler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ele alınmıştır. Beşinci bölümde ise “The Rake’s Progress” operası incelenmiş ve neoklasik unsurlara dikkat çekilmiştir.

ABSTRACT

The modernist movement that emerged in the 20th Century led to many changes and developments in the fields of music and opera. Therefore, the modernist movement whose main objective was "renewal" formed the basis for the creation of many movements and orientations. The movement of neoclassicism is one of these orientations in the field of music and opera.

This study discusses Igor Stravinsky's "The Rake's Progress" which is composed according to his neoclassical orientation. The first chapter focuses on the modernist movement, and analyses The French Revolution, The Industrial Revolution and capitalism in accordance with the modernist movement. The effects of modernism on other fields of art have been discussed, and the differences between the notions of modern, modernity, and modernism have been described. In the second chapter, the historical and social conditions which have been influential on the emergence of modernism have been analyzed. The 18th Century Enlightenment have been examined in this context as well. In the third chapter, the social identity and the effects of neoclassical music have been reviewed. *Arlecchino*, *Cardillac*, and *Turanot* (Busoni) which are operas that can be identified as neoclassical have been analyzed in terms of subject and style. In the fourth chapter, the life of William Hogarth and his gravures named "The Rake's Progress" which influenced the creation of "The Rake's Progress" opera -- which is the main focus of this study -- have been analyzed; the similarities and distinctions between the gravures and the opera have been examined. In the fifth chapter, "The Rake's Progress" opera has been analyzed with an emphasis on its neoclassical elements.

ÖNSÖZ

‘‘I. Stravinsky ‘‘Rake’s Progress’’ Örneğinde Neoklasik Operalar’’ başlıklı bu çalışmada bana yol gösteren kıymetli danışmanım Doç. Dr. Elif AKTUĞ’a, bu konudaki bilgi birikiminden faydalandığım Doç. Dr. Raşit Gökem AYTİMUR’a, The Rake’s Progress üzerine yaptığı çalışmaları benimle paylaşan İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde görev yapan dramaturg Burçak SAVAŞKURT’a teşekkür ederim.

Her zaman olduğu gibi, tezimin yazım sürecinde de yanımda olan kıymetli aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Melis SAĞLAM

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

MODERNİZM

1.1. Empresyonizm	8
1.2. Ekspresyonizm	9
1.3. Fovizm	11
1.4. Kübizm.....	12
1.5. Müzik Sanatında Modernizm.....	13

2. BÖLÜM

TARİHSEL VE TOPLUMSAL KOŞULLARI İLE NEOKLASİZM

2.1. 18.Yüzyıl Fransız Aydınlanma Düşüncesi.....	18
2.2. Aydınlanma Düşüncesinin Faaliyet Merkezleri.....	24
2.3. Aydınlanma Düşüncesinin Amerika'daki Yansıması.....	25
2.4. Doğduğu Ülkelere Göre Aydınlanma Düşüncesinin Temel Özellikleri ve Bu Düşüncenin Önde Gelen Düşünürlerinin Söylemleri.....	26

3. BÖLÜM

NEOKLASİK MÜZİĞİN TOPLUMSAL KİMLİĞİ VE NEOKLASİK OPERALAR

3.1. Toplumsal Kimlik.....	29
3.2. Cardillac.....	35
3.2.1. Cardillac Operasının Konusu.....	36
3.3. Arlecchino.....	38
3.3.1. Arlecchino Operasının Konusu.....	39
3.4. Turandot.....	41
3.4.1. Turandot Operasının Konusu.....	43

4. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKY

4.1. Yaşamı.....	45
4.2. William Hogarth.....	49
4.3. A Rake's Progress.....	53

5. BÖLÜM

THE RAKE'S PROGRESS

5.1. Konu Özeti ve Müzikal Sınıflandırma.....	63
5.2. Duet "In a Foolish Dream" (Tom & Anne) in Bedlam.....	74
5.3. Genly Little Boat.....	75
SONUÇ.....	76
KAYNAKÇA.....	78
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1- Claude Monet, Impression, soleil levant.....	9
Resim 2- Edvard Munch, The Scream.....	11
Resim 3- Sprechstimme örneği. Arnold Schönberg, Pierrot Lunaire.....	14
Resim 4- The Beggar's Operasından bir sahne.....	51
Resim 5- The South Sea Scheme.....	52
Resim 6- A Rake's Progress 1. Gravür "The Heir".....	54
Resim 7- A Rake's Progress 2. Gravür "The Levée".....	55
Resim 8- A Rake's Progress" 3. Gravür "The Orgy".....	56
Resim 9- A Rake's Progress" 4. Gravür "The Arrest".....	57
Resim 10- A Rake's Progress" 5. Gravür "The Marriage".....	58
Resim 11- A Rake's Progress" 6. Gravür "The Gaming House".....	59
Resim 12- A Rake's Progress" 7.Gravür "The Prison".....	60
Resim 13- A Rake's Progress" 8.Gravür "The Madhouse".....	61
Resim 14- Stravinsky, The Rake's Progress.....	71

GİRİŞ

1780’li yıllarda Fransa’da vergi yükü altında ezilmeye başlayan halk, aynı zamanda Monarşinin dayatmalarından ve kilisenin baskısından rahatsız olmaya başlar. Burjuva sınıfı ve aristokrat sınıfla aynı haklara sahip olmak ister ve monarşi düzenine karşı bir duruş sergiler. Bu doğrultuda burjuva sınıfı ile işçi sınıfı, mutlak monarşi düzeninin değişmesi gibi ortak bir amaca sahiptir. Ortak çıkarlar doğrultusunda 1789 yılında ayaklanma gerçekleşir ve Monarşi yerini Cumhuriyete bırakır. Katolik kilisesi ise ciddi reformlarla karşı karşıya kalır. Fransız Devrimi sayesinde Sanayi (Endüstri) Devriminde ortaya çıkacak olan bir sanayi toplumu için uygun politik ve ekonomik yapılanmanın temelleri atılır. Devrim, makineleşmeye büyük katkı sağlar. Bu doğrultuda 18. yüzyılda İngiltere’de insan ve hayvan gücüne dayalı üretimden makinelere dayalı üretim şekli Sanayi Devrimini doğurur. Sanayi Devrimi gereğinden fazla üretim ve tüketime neden olarak ilk çağlardan beri varlığını sürdüren kapitalizmin şiddetini artırır. Fransız Devrimi ile ortaya çıkan liberal felsefe, yeni kapitalist ekonomik fikirlerin temellerini atar. Bu durum, monarşiye dayalı bir tarım toplumu yerine, ekonomik güce sahip tüccarlar ve buna katkı sağlayan zenginlerin merkezinde bulunduğu, en yüksek maddi getiri elde edebilecekleri çıkarlara dayalı bir sanayi toplumunu ortaya çıkarır.

Sanayi Devrimi, kapitalizmin ortaya çıkışı, rasyonalizm, bireycilik, zaman ve mekânsal değişim, insana ve doğaya ilişkin değişim, para ve maddenin önem kazanması, özel mülkiyet alanında ortaya çıkan gelişmeler gibi toplum ve bireylerde farklı şekilde ortaya çıkan değişimleri de beraberinde getirir (Stark, 1997: 223). Karl Marx modern toplumu eleştirirken üretim ilişkilerini öne çıkarır. Marx’ın eleştirilerinin temelinde kapitalizm vardır. Modern toplumlarda kapitalizm sonrasında ortaya çıkan üretim ilişkileri toplumsal yapıyı olumsuz etkiler. Ayrıca söz konusu üretim ilişkileri kapitalizm yüzünden ortaya çıkar. Marx’a göre üretim araçları üzerindeki mülkiyet hem üretim şekillerini hem de insanları olumsuz etkilemektedir (Marx, 1967). Tüm bu koşullar, Fransız Devrimi’ne neden olan sınıfsal farklılıklar, eşitlik isteği, mevcut yönetim şeklinin değiştirilme arzusu, halkın bilinçlenmesi gibi sosyopolitik nedenler doğrudan sanatı ve sanat ile ilişkilendirebileceğimiz modernizm kavramını da etkiler.

1848 öncesi yıllar Avrupa’da sosyalist ütopya çağıdır. 1789 Fransız Devrimi’nin “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” vaadinin yerine geleceği ideal koşulların arayış dönemidir. Başta, Saint-Simon ve Fourier olmak üzere bütün ütopyacılardan öncüler sanatçılardır. Bir askerlik terimi olan “avangart”ı, öncü sanat ve sanatçı anlamında ilk kullanan Saint-Simon’dur. Ona

göre ideal toplumların kurulmasında sanatçı öncüdür; çünkü kolektif hissiyatın, inanç ve davranışların mimarı sanatçıdır (Artun, 2021: 21). Fakat toplumsal ve siyasal koşulların sanat ve sanatçı üzerindeki etkisini unutmamak gerekir. Devrim sırasında yaşanan işçi ve burjuva sınıfı arasındaki kriz buna örnek olarak gösterilebilir; işçi sınıfının burjuva sınıfı ile müttefikliğinden kısa bir süre sonra burjuva sınıfının halkı bastırması ve işçi sınıfı üzerinde hakimiyet kurma arzusu nedeniyle bu iki sınıfın çıkarları birbirine ters düşer. Burjuva sınıfı binlerce emekçiyi katleder. Bu doğrultuda; 1848'in sanat üzerinde iki önemli sonucu olur. Birincisi, sanatı ütopya dönemindeki toplumsal, siyasal bağlardan kopardı. Sanat amacını kendisiyle sınırladı: “sanat sanat içindir”. İkincisi: sanat burjuvazi düşmanı kesildi ve onun eseri olan modernlik, uygarlık mitlerini reddetmeye başladı. Sanatla birlikte bütün insan emeğini ve ürünlerini metalaştırarak hayatın büyümesini bozan ve onu kutsallıklarından arındıran kapitalizme bayrak açtı. Raymond Williams'ın sözleriyle:

“Modernizm, yaratıcılığı vurgulaması ve geleneği reddetmesiyle tanımlanıyordu. Bunlara üçüncü bir ortak etmen eklendi: bütün bu modernist hareketler örtülü olarak, çoğunlukla da açık açık, anti-burjuva olduklarını iddia etmeye başladılar [...] Sosyalist ve anarşist işçi sınıfı hareketleri, kapitalizmi örgütlemekle ve dolayısıyla sanatın değerleri dahil bütün insani değerleri paraya ve ticarete indirgemekle yükümlü gördükleri burjuvaziye karşı eleştirilerini geliştirdikçe, sanatçılar için de, gittikçe büyüyen, burjuva toplumunu devirecek ve aşacak yaygın hareketi desteklemek ya da ona katılmak fırsatı doğuyordu [...] Yaratıcı sanatçının, sanata aldırmayan, ona düşman olan, ya da düpedüz sanatı bayağılaştıran burjuva kitlesini ya hiçe sayması ya da alt etmesi gerekiyordu; veya giderek onu alaya alması, sarsması ve ona saldırması gerekiyordu” (Artun, 2021: 22).

Bu doğrultuda, edebiyatta, görsel sanatta, mimaride, dansa ve müzikte Modernizm, geçmişten bir kopuş ve aynı zamanda yeni ifade biçimleri arayışıdır. Modernizm, özellikle I. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar, sanatta bir deneme dönemini teşvik eder (Kupier, 2022).

“Endüstri çağının başlamasıyla birlikte daima araştıran, deneyen, bulan ve her açıdan hür ve bağımsız olmak için devirler boyunca büyük çaba sarf eden sanatçı, değişmeyen güzellik kalıplarına, belirli kural ve tekniklere, ustaların donmuş akademizmine uzun zaman tahammül edemez, gelenek kalıplarını yıkıp, sanatı yeni ufuklara yöneltmek için mücadele eder. Bu bağlamda kimi uzun, kimi de çok kısa bir

zaman içinde farklı farklı ekoller birbirini takip eder, sanatçı buldum derken, o bulunan bir başkasını doğurur. Ne Giotto'nun mekân derinliği gibi resme getirdiği yenilikler, ne hümanizmanın etkisiyle meydana gelen Rönesans çağının üstün resim tekniği, ne de Barok sanatın taşkın çizgileriyle, ışık-gölge estetiği, sanatta bir devamlılık sağlayamaz. 19. yüzyılın ikinci yarısında Empresyonizmle başlayan ve günümüze değin onlarca anlayışa kadar uzanabilen farklı sanat anlayışlarını ortaya koyar'' (Eröge, 1967, Akt. Elmas, 2006: 262).

Modern dönem sanatı her ne kadar akılcılık üstüne inşa edilse de sanatçıların sezgi, us dışılık, bilinçaltı gibi aklın kontrolü dışındaki birçok argümana başvurdukları görülmektedir. Modern sanatta, akıl ile aranan her yeninin diğer bir avangart sanatçı tarafından saldırıya uğraması modernizmin serüveni olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern sanattaki bu kesintisiz ilerleme eylemi, bir zorunluluk olarak sanatın algılanmasında "bilgi" ve "seçkincilik" edimini ön plana çıkartmaktadır. Bu durum, sanatı kitlelerden kopararak küçük bir azınlığın hizmetine sunduğu sonucunu ortaya koymaktadır (Erdem, 2019: 84). Modernistler belirli sanatsal özelliklerin dış sınırlarını bulmaya çalıştılar: değişkenlik duygusu (dışavurumculuk); istikrar ve ifade edilemezlik (yeni nesnellik); temsil edilenin doğruluğu (hiper gerçekçilik); temsil edilenin yokluğu (soyutlamacılık); formun saflığı (neoklasisizm); biçimsiz güç (neo-barbarlık); var olan teknolojinin geliştirilmesi (fütürizm); tarih öncesi geçmişin geliştirilmesi (efsanevi-mitsel yöntem) (Albright, 2000: 29). Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve bunun gibi sonu "-izm" ile biten bir şeyin ideolojiden kopuk olması düşünülemez. Sanat kendi ideolojisini yaratır ve kendisi bir ideolojidir. Bu nedenle, siyasi kimliğini gizlemek istemeyen sanatçı bunu eserlerine yansıtmaya başlar, böylece sanatçının özgürlüğü ve misyonu yeniden sorgulanır ve tanımlanır. Siyasetin sanat üzerindeki denetimi neticesinde sanatçılar bunalıma aynı zamanda kaçışa sürüklenirler. Nitekim modernizmin en büyük paradoksu budur (Koşay, 2015: 40). Schweitzer, modernizm ikileminden şu sözleriyle bahsetmektedir:'' Toplumun manevi liderliği entelektüel olarak zayıftır ve toplumun entelektüel liderliği manevi olarak zayıftır: Modernizmin gördüğü şekliyle modern yaşamın ikilemi budur '' (Schweitzer, 1932). Müzikal modernizmin doğasında var olan, müziğin zamansız gerçekler ve klasik ilkelerle tanımlanan sabit bir olgu olmadığı, daha çok özünde tarihsel ve gelişimsel bir şey olduğu inancıdır. Müzikal ilerlemeye veya yenilik ilkesine olan inanç yeni veya modernizme özgü olmasa da bu tür değerler özellikle modernist estetik duruşlar için önemlidir (Campbell, 2010: 37).

Bazı yazarlar, modernite, modernizm ve modernleşme kavramlarının birbirinden ayrı olduğunu ileri sürmektedir. Örneğin, modernite ve modernizm arasındaki ayrımı bir yazar şöyle dile getirmektedir: “İçinde yaşadığımız dönem ve ‘modern’, modernite olarak değil, modernizm olarak anlaşılmalıdır. Genellikle modernitenin 16. ve 17. yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizm sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olarak görülür” (Orkunoğlu, 2007: 23). Modernizm, doğrusal gelişmeye, mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin ussal biçimde planlanmasıyla, bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilmektedir (Harvey, 1999: 21). Oysaki, temelleri Rönesans dönemine kadar uzanan, ilk olarak 17. yüzyılda Avrupa’da görünmeye başlayan, toplumsal ideolojik, siyasal değişim dönemini ifade eden “modernite” ile ilişkilendirilmelidir. Bu doğrultuda modernizm ve modernite kavramları ayrı ayrı incelenmelidir.

Modernite konusunda görüşleri üç ana kampa ayırmak mümkün: Birinci görüşe göre modernite, 15. yüzyılda başlayan ve günümüze kadar devam eden toplumsal bir süreçtir; ikinci görüşe göre toplumdaki modernleşmenin sonucu olarak doğan kültürel bir süreçtir; Üçüncü görüş ise moderniteyi, öznellik süreci olarak görür. Öznellik sürecini, aklın zaferine yol açan hümanizm, akılcılık çağının başlangıcı olarak değerlendirir (Orkunoğlu, 2007: 23).

Hegel açısından modernite, öznenliğin egemen olduğu bir çağdır. Hegel, öznenliğin egemenliğini ise ‘mutlak idea’nın gelişmesine dayandırır. Öznellenin ise dört unsuru vardır: a-Bireysellik, b-Eleştiri hakkı c-Eylem özerkliği, d-İdealist felsefe. Öznellik ilkesi modern kültürü şekillendiren en etkin şeydir. Öznellik ilkesini kabul ettiren tarihi bakımdan anahtar rol oynayan olaylar ise, reformasyon, aydınlanma ve Fransız devrimidir (Orkunoğlu, 2007: 25).

Orkunoğlu’na göre Hegel’in belirttiği üç tarihsel gelişme şöyle yorumlanabilir:

“Yeni Dünya’nın Keşfi, ticaretin gelişmesini olanaklı kılmıştır. Ticaret, Rönesans’da ifadesini bulan yeni bir bilinci (hümanizmi) doğurmuştur. Rönesans döneminde ortaya çıkan hümanizm, dini ve dinsel düşünceyi Reformasyon’a zorlamıştır. Demek ki, modern çağ yeni bir çağın başlamasıydı. Tarıma dayalı bir toplumsal düzenin yerine burjuvazinin egemenliğinde kurulan yeni bir modern dünyanın ortaya çıkmasıydı. Tanrıya dayanan dünya görüşünün yerine, insana, akla dayalı bir dünya görüşü geçmiştir. Demek ki, Rönesans dönemi, modern çağın temelini atmıştır: Toplumsal süreç olarak ticaretin gelişmesi, tanrıyı merkez alan eski dinsel kültürü sorgulamış ve insanı temel alan bir akılcılığın ve öznellik sürecini başlatmıştır. Daha sonraki gelişmeler ise modern çağa damgasını vurmuştur. Modern çağ dört

alandaki devrime dayanmaktadır: 1-) Bilimsel Devrim 2-) Siyasal Devrim 3-) Kültürel Devrim 4-) Teknik ve Endüstri Devrimi'' (Orkunoğlu, 2007: 28-29).

Modernite, modernizm ve modernleşme konusunda çok farklı yorum ve görüşler olmasına rağmen, sözcükler konusunda ortak yanlarını görmek mümkün. Bu ortak yanlar şöyle tanımlanabilir: Modernite tüm toplumsal sürecin bütün (ekonomik, siyasal, kültürel, estetik, düşünsel vb.) alanlardaki dönüşümleri kapsar. Modernizm, yalnızca kültür, sanat ve estetik alandaki dönüşümleri kapsar. Modernleşme ise ekonomik, siyasal ve teknik alanlardaki kurumsal altyapısal değişimler demektir (Orkunoğlu, 2007: 24). Marx ise moderniteyi kapitalizm ile ilişkilendirir. Bu bakış açısını anlamak için kısaca kapitalizmin ortaya çıkışından bahsetmek gerekmektedir.





1. BÖLÜM

MODERNİZM

1.BÖLÜM

MODERNİZM

20. yüzyılın ilk on yılı, toplumsal olarak bir dizi sarsıcı değişime tanık oldu. Bu değişimler o kadar radikaldi ki tam olarak ne anlama geldikleri, o sırada fark edilmedi ve sonuçlarını göstermeleri yıllarını aldı. 1900'de Sigmund Freud Rüyaların Yorumu'nu yayımladı ve ondan sonra insanoğlu, insan zihnini araştırmanın yeni bir yolunu buldu. Aynı yıl Max Planck, Öklitçi geometriyi ve Newtoncu fiziği kökten değiştiren kendi kuantum kuramını yayımladı. Planck'ın denklemleriyle çalışan Albert Einstein, 1905'te kendi görelilik kuramını geliştirdi; ondan sonra, insanoğlunun, evreni yöneten kurallarla ilgili anlayışı değişti. 1903'te Wright Kardeşler, bir uçağı havalandırıp insanın eskiden beri süregelen bir alet yardımıyla uçma arayışını başarıyla sonuçlandırdı. 1910'da Wassily Kandinsky, ilk tam soyut tablosunu yaptı ve ondan sonra ressamlık, bir daha eskisi gibi olamadı. İlk kez bir tablo, doğada bir şeye gönderme yapmadan yalnızca biçimsel bir şekil ve renk toplamı olarak görülebildi. 1908'de Arnold Schoenberg, Buch der hagenen Garten'ni besteleyip yüzyıllık tonalite kavramını, Newton'ın makro-kozmosunu Einstein'ın yıkması kadar etkili bir biçimde, yerle bir etti. Bütün bunlar on yıl içinde, yazılı tarihin belki de en devrimci on yılı içinde oldu (Schoenberg, 1997: 683). 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, kültür ve toplumdaki yeni eğilimler, siyasi zorluklar, sanayileşmedeki teknolojik ilerlemeler ve bilimsel keşifler, yeni düşünme ve yaratma biçimlerine yol açtı. Modern çağ, sanatı, tasarımı, edebiyatı ve felsefeyi etkileyen büyük kültürel değişiklikleri beraberinde getirdi. Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda toplum, savaş sonrasında açılan yaralarını sarmaya başladı. Sanayileşti ve gelişti. Hızla büyümeye başlayan kentlerde yaşayanlar, özellikle sanatçılar, yazarlar ve filozoflar farklı görüş ve inançları benimsedi. Aslında, modernizm geleneksel sanattan, felsefeden, dinden, edebiyattan ve gündelik hayattan bir kopuşu yansıtır. Modernizm temelinde Aydınlanma Düşüncesini barındırmaktadır. Geleneksel olanın artık geçerliliğini yitirdiği ve yenilikçi olmak gerektiği fikriyle Fransa'da ortaya çıktığı söylenebilir. Modern terimi H.R. Januss'ın araştırmalarına göre, ilk kez 5. yüzyılda, Latince modernus biçimiyle, Hristiyanlık sonrası dönemi Roman ve Pagan'ı geçmişten ayırmak için kullanılırken 6. yüzyıldan sonra Latince "yenileyin" anlamında bir terim olan "modo"yla 10. yüzyıldan itibaren de felsefe ve din tartışmalarında kullanılır. Ancak terimin içeriği her defasında değişir (Rockmore, 1989: 233; akt. Küyel, 1977: 37). Modernizm, modernite ve modernlik ile karıştırılmamalıdır. Boyne ve Rattansi, modernlik ile modernizm arasında bir ayrım yapar. Modernlik bilimselliğin ilerleyici birliği ve politik-ekonomik rasyonalitedir. Modernizm ise 19. yüzyılın sonlarında ve 20.

yüzyılın başlarında gelişen bir dizi sanatsal, estetik ve kültürel bir projedir (Çuhadar, 2021: 21) Modernizm, yeni bir sanat ve estetik anlayışı yaratma amacıyla geleneksel sanat anlayışından kopuş olarak değerlendirilebilir. Sanat tarihinde yaygın olarak İzlenimcilikle başlatılan, ancak kökleri Delacroix ve Baudelaire'in yaşadığı döneme kadar dayandırılan modernizmin mayasını akademik çevrelerin desteklediği yeni klasikçiliğe karşı durarak bireysel coşkuyu öne çıkarmalarıyla Romantik sanatçılar atmışlardır. Ardından Kübizm, Gelecekçilik, İnşaacılık, Dadacılık ve Gerçeküstücülük gibi akımlar da modernist sanatın içine dahil olmuşlardır ve hala modern sanatın örnekleri arasında yer alırlar (Gökkaya, 2020: 40). Modernist akımların hepsi geleneksel sanata karşı çıkar ve geleneksel sanata karşı olan birtakım teknikler üretirler. Modernist yöntem ve teknikler genellikle sanat eserinin formunda ortaya konulur. Ama modernist sanat yalnızca biçimle ilgilenmez, aslında özne, hakikat ve zaman-mekân algısı gibi konuları yorumlayarak bu içeriğe uygun biçimler yaratmaya çalışır (Özen, 2004: 3).

20. yüzyılın sonlarından itibaren sanatçılar, modern toplumu ve gündelik hayatı daha iyi temsil edebileceğine inandıkları eserler yaratmak için yeni malzemeler ve teknikler kullandılar. Sanatta İzlenimcilik, erken modernizm'den doğdu, ardından Ekspresyonizm ve daha sonra Fovizm, Kübizm ve Soyut Sanat birbirini takip etti.

1.1. Empresyonizm

Empresyonizm adı, Claude Monet'in "İzlenim: Gündoğumu" adlı resminden kaynaklanır. Empresyonist sanatçılara göre, resim sanatı izlenimlerin yansıtılması olayıdır. Empresyonistler, nesnelerin sahip olduğu durağan ve kavramsal anlamlarının ötesinde, onların ışığa bağlı olarak anlık değişen görünümünü yakalayıp duyumsadıkları gibi izleyiciye anlatmaya yönelik bir çabayla gerçek biçimi değil, görünen biçimi tuvale aktardılar (Birsell, 1965: 65). Empresyonist sanatçı doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almalıdır (Ayaydın, 2015: 88). Küçük, ince fırça darbelerini, net kompozisyonu, ışığın doğru tasvirlerini, gündelik konuları ve algılanan zaman ve mekân hareketini vurgular. Empresyonizmi benimseyen ressamı arasında Fransız sanatçılar Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edouard Manet ve Paul Cézanne yer almaktadır.

Besteciler, ressamıardan ilham aldı ve Debussy ve Ravel'in öncüsü olarak gösterebileceğimiz empresyonizm akımı müzik sanatında da kendini gösterdi. Ancak Debussy empresyonist olduğunu reddetti. Resimde olduğu gibi müzikte de empresyonizm, güçlü duyguları betimleyen bir eser sunmaktan çok ima, atmosfer ve ruh haline odaklandı. Monet'in

Resim 1’de görünen ‘‘Impression, soleil levant’’ eseri, suyun ve gökyüzünün algılanması güç bir şekilde birbirine karışarak birleşmesi izlenimini yaratmaktadır. Debussy müzikte bu izlenimi, farklı bir tonalite anlayışı, çözülme-yeniden oluşma ve belirsizlikle yaratmıştır. Bu, gerçeğin durduğu ve sonunda kişisel algıyla kavrandığı bir duyular sistemidir (Tunga, 2009: 53). Empresyonizm ile ilişkilendirilebilecek besteciler arasında Isaac Albéniz, John Alden Carpenter, Frederick Delius, Jean Sibelius, Lili Boulanger bulunmaktadır.



Resim 1- Claude Monet, Impression, soleil levant

1.2. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm, Almanya'nın çeşitli şehirlerinde eşzamanlı olarak, siyasi istikrarsızlık ve ekonomik bunalım ortamında kendini bulmaya çalışan, toplumsal sorunları protesto eden ve nesnel dünyanın getirdiği problemlerden kendini soyutlamak isteyen bir grup sanatçı tarafından ortaya çıkmıştır. Ekspresyonist sanatçılar, fiziksel gerçekliği yansıtmak yerine duygusal deneyimi uyandırmayı amaçlamışlardır. Ekspresyonizm, sanatçının geleneksel teknik ve kuralların dışına çıkarak kendi iç dünyasını ve duygularını yansıttığı sanatsal bir ifade biçimidir.

Ekspresyonizm, daha çok nesneden soyuta geçişi oluşturan duygusal safhadır. Bu olgu en rahat görsel sanatlarda algılanır: Kandinsky'nin Ekspresyonist resimlerinde dağ imgeleri zamanla koruyucu ve çok büyük üçgen şeklini alır; bir ağaç ya da bir kilise kulesi güçlü bir şekilde tinsel, dikey vurgu olarak ifade edilir; insanlar yalvaran, bükük ve motivik öğeler hâline gelir; at ve binici lirik bir yaya indirgenir ve böylece soyutlama geliştirilir (Behr, Fanning & Jarman, 1993, s. 165). Dışavurumcu yani ekspresyonist sanatçı, gündelik duyguları öznel yorumuyla stilize eder. Özkişi ve Dündar'a göre:

“Müzik, en başından soyutlamaya dayandığından, böylesi net, edebi olarak betimlenebilen örnekler sunabilmek, bir müzik metni/müzikal kompozisyon için (özellikle de çalgısal formlar söz konusu olduğunda) zordur. Bunun yerine, bestecinin politik duruşu, müzikal dinamiklerin yeni ve alışılmadık kullanımlarından kaynaklanan rahatsız edicilik; tonalitenin yerine konulmak üzere geliştirilen yeni kompozisyonel teknikler dikkate alınır. Empresyonizmde, sık sık askıda bırakılmasına ya da yetersiz olmasına karşın tonalite her zaman yadsınmaz, oysa tutarlı biçimde tonal olmayan Ekspresyonizm, geleneğin ses malzemesi bakımından reddi noktasında önemli bir fark taşır. Fransız Empresyonist müziğinde, disonans içinde olmakla beraber (Debussy'nin Pelleas et Melisande'sindeki gibi) şeffaf dokuların yumuşattığı armonik bir buluş söz konusudur; oysa Ekspresyonizmde ağır, yoğun dokular, genellikle yüksek dinamikler ve dinamik alandaki aşırı zıtlıklar vardır” (Özkişi ve Dündar, 2015).

Ekspresyonist müzikte yoğunluk ve gürlük belirleyici unsurlardandır. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi ortadan kalkmıştır; hem biçim hem de armoni birer bireysel mücadele konuları hâline gelmiştir. Tüm bu farklılıklarla birlikte, Schoenberg'in Style and Idea'sında işaret ettiği gibi, ortaya koyduğu tonal tutarsızlık açısından Empresyonizmin, Ekspresyonizmi mümkün kılmaya yardımcı olduğu ve Ekspresyonizmin karakteristik bir özelliği olan “uyumsuzluğun özgür bırakılmasını” kolaylaştırdığı da unutmamalıdır (Özkişi, 2017: 148).

Önemli ekspresyonist müzisyenler arasında, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Bela Bartok yer alır. Ressamlar arasında ise El Greco, Vincent Van Gogh, Wassily Kandinsky ve Edvard Munch örnek olarak gösterilebilir.



Resim 2- Edvard Munch, The Scream.

1.3 . Fovizm

Fovizm, 20. yüzyılın ilk yıllarında Fransa'da gelişen avangart hareketlerin ilkiydi. Fovist ressamlar hem izlenimcilikten hem de daha eski, geleneksel algılama yöntemlerinden ilk kopanlar oldu. Fovizm terimi ilk defa Matisse, Derain ve Vlaminck'in Paris'te açtıkları bir

sergiden sonra kullanıldı. 1905 yılında gerçekleşen bu sergi, modern resme birçok katkıda bulunmuştur. Sergiye gelenler daha önce hiç karşılaşmadıkları bir anlatımla karşılaşmışlardır. Tuval üzerine sürülmüş doğrudan renkler, bozuk perspektif gelenleri şaşırtmıştır. Sergide bulunan ünlü eleştirmen Louis Vauxcelles bu gruba "Les fauves" (vahşi hayvanlar) olarak hitap etmiştir. Akım adını buradan alır. (İpşiroğlu, 2017: 163) Fovist sanatçılar, çalışmalarını cesur renkler ve yoğun fırça darbeleriyle karakterize etmişler, tuvalde bir patlama hissi yaratmak için doğrudan boya tüplerinden saf, parlak renkleri agresif bir şekilde uygulamışlardır. André Derain, Henri Matisse ve Raoul Dufy 1904'ten 1910'a kadar süren Fauvist hareketin liderleri olarak tanındılar.

1.4 . Kübizm

20. yüzyılın en etkili sanat akımı olarak kabul edilen Kübizm, Avrupa'da avangard bir hareket olarak Paul Cézanne'ın doğadaki her şeyin geometrik şekiller ile tasvir edilebileceği fikrinden ortaya çıktı. Kübizm, resim ve heykel alanında devrim yarattı. Picasso ve Georges Braque gibi kübistler, parçalanmış ve yeniden birleştirilmiş nesneleri birden fazla bakış açısıyla soyut biçimde tasvir etmekle ünlendiler. Hareketin 1910'dan 1912'ye kadar olan gelişimi genellikle Analitik Kübizm, 1912 sonrası ise Sentetik Kübizm olarak isimlendirilir. Kübizmin önemli sanatçıları arasında Pablo Picasso, Paul Cézanne, Georges Braque, Juan Gris, Andre Lhote, Fernand Leger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Roger de la Fresnaye, Jacques Lempchitz, Aleksander Archipenko sayılabilir.

Tüm bu sanat akımlarının her biri bir başkasını doğurmuştur. Kübizmin ardından, soyut sanat adı altında bahsedebileceğimiz Fütürizm (Gelecekçilik) doğmuştur. Sonrasında, Sürrealizm (Gerçeküstücülük), Dadaizm gibi birçok akım birbirini takip etmiştir. En son gelinen nokta ise minimalizmdir. Birçok modernist akım edebiyat ve mimari alanlarında da etkisini göstermiştir. Modern edebiyatta, yeni teknikler ve ifadeler kullanılmaya başlandı. Nazım kuralları tümüyle yıkıldı ve serbest nazım stili ortaya çıktı. Türk edebiyatında serbest ölçü tarzını kullanan ilk sanatçı Nazım Hikmet'tir. Edebiyatta modernizm sürecinin Joseph Conrad'ın 1899 tarihli "Heart of Darkness" isimli kısa öyküsü ve daha sonra Sherwood Anderson'ın 1919 tarihinde yayınladığı kısa öyküsü "Winesburg, Ohio" gibi eserlerle başladığı söylenebilir. Bir başka önemli modernist yazar, kahramanının hayatındaki 24 saatlik bir süre boyunca olayları benzersiz bir şekilde anlatan 1922 romanı Ulysses ile ünlü James Joyce'dur. Bu edebi eserin modernist kurgu yaklaşımını tanımladığından bahsedilir. T.S Eliot'un "The Waste Land" isimli şiiri ise modernist edebiyatın en önemli eserlerinden biri olarak kabul

edilir. Modernist yazar ve müzisyenler yeniye doğru ilerlerken tekrarlama, revizyon, parodi gibi teknikleri kullanarak geçmiş eserlere gönderme yaptılar. Bu doğrultuda Eliot'un eseri "The Waste Land" birden fazla perspektif ve hiciv içermektedir. Bu isimlerin yanı sıra Ezra Pound, Franz Kafka, Lewis Carroll gibi sanatçılar modernist edebiyatın öncülerindendir.

Mimari ve tasarım alanında etkisini gösteren Modernizm diğer alanlarda olduğu gibi köklü değişikliklere yol açmıştır. Teknoloji ve mühendisliğin gelişmesi ile birlikte malzeme ve uygulama teknikleri farklılaşmıştır. Modernist tasarımcılar yapılarda geometrik formları ele aldılar ve geleneksel formları reddettiler. Malzeme kullanıma ise çelik, plastik gibi alternatifler eklendi. Süslemeden uzak, sade ve işlevsel yapılar yapmayı hedeflediler. Modernist binaların başlıca iki örneği, 1890-1891 yılları arasında inşa edilen on katlı Wainwright Binası ve daha sonra, 1956-1958 yılları arasında inşa edilen ve Modernist gökdelenlerin doruk noktası olarak gösterilen Ludwig Mies van der Rohe'nin New York'taki Seagram Binası'dır (Invaluable, 2020).

1.5. Müzik Sanatında Modernizm

Modernizm ve müzik ilişkisi üzerine sürdürülen tartışmalarda, Frankfurt Okulu ve özelinde Adorno'nun II. Viyana Okulu bestecileriyle –Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern– yakın ilişkisi dikkate değerdir. Müzikte modernizmin görünürlüğü ya da tasviri de çoğunlukla bu besteciler ve geliştirdikleri On iki ton tekniği ile tanımlanır. Aynı zamanda bu dönemde on iki ton tekniğinin yanı sıra bir şarkı söyleme tekniği olan "Sprechgesang" ya da diğer adıyla "Sprechstimme" ortaya çıkmıştır. İlk kez Humperdinck, "Königskinder" adlı eserinde kullanmış olsa da bu teknik II. Viyana Okulu bestecileri ile bağlantılıdır. Schoenberg bu tekniği 1911 yılında Gurne-Lieder eserinde kullanmış daha sonra ise 1912'de Pierrot Lunaire eserinde daha kapsamlı olarak ele almıştır. Schoenberg, bu tekniğin şarkı söylemekten çok konuşma stilinde olması gerektiğini fakat amacın gerçekçi ve doğal bir konuşma şekli olmadığını söylemiştir. Schoenberg'in müzik notasyonunda, Sprechstimme genellikle notaların gövdeleri üzerinde küçük bir çarpı ile gösterilir. Bu tekniği aynı zamanda Alban Berg'de Wozzeck ve Lulu operalarında kullanmıştır.

The image shows a musical score for Arnold Schoenberg's 'Pierrot Lunaire'. It features a Sprechstimme (voice) part and a Klavier (piano) accompaniment. The tempo is marked 'Bewegt (ca 68-76)'. The lyrics are: 'Den Weinden man mit Au-gen trinkt, gießt nachts der Mond in Wo - - gen nie - der, und ei - ne'. The score includes parts for Fl. (flute) and G. (guitar). The piano part is marked 'pp' (pianissimo) and the voice part is marked 'p' (piano). The score is in 2/4 time and features complex, atonal harmonies and a fragmented melody.

Resim 3- Sprechstimme örneği. Arnold Schönberg, Pierrot Lunaire.

II. Viyana Okulu bestecileri, kompozisyonel yönelimleri (geleneksel/tonal örgütlenmeye karşı geliştirdikleri stratejiler –On iki ton ve atonal yönelimleri), politik duruşları ve tarihsel paralellik gibi sebeplerle, Ekspresyonizmle ilişkilendirilirler. Ekspresyonizminin bestecilik dili, kısaca, tonalitenin terk edilmesi ile bestecilerin 1920’lerde on iki ton sistemi gibi formülleri benimsemesiyle tanımlanabilir. Tonal armoni dilini kullanmak yerine, on iki ton sisteminde besteci, hiçbirinin bir diğerine hiyerarşisi olmayan kromatik gamın on iki sesinden sabit bir dizi –ya da sıra- oluşturur (Crawford, 1993: 80 akt. Özkişi, 2017: 146). Postmodernist akademisyen Robin Hartwell'e göre, modernizm “iki gücün birleşimini” içerir: Biri “tarihsel bilincin” yükselişi, diğeri ise sanatçı tarafından yaratılan “gramer (yani müzik dili)” ile ilgilidir (Titus, 2006: 16). Şüphesiz, öncülü yönelimler olmakla birlikte, on iki ton tekniği ve müziği, müzikte modernizmin öncüsüdür. Dizisel düşünce, müziğin tüm konvansiyonel niteliklerini ve tarihsel birikimini bir anlamda alaşağı eder. Fakat bununla birlikte, on iki ton müziği bütünüyle konvansiyonel referansları reddetmez; parçalanacak hedef olarak kendine tonaliteyi/tonal örgütlenmeyi seçer ve öncelikle onunla uğraşır. Diğer konvansiyonel müzik olgularının kimilerinden ise faydalanır; bu bağlamda en kuvvetli referansı ve teknik temeli eski kontrpuan teknikleri, yani 18. yüzyıl ve öncesinin polifonik müziğidir. Bu açıdan bakılınca, avangart ve “yeni” bir nitelik taşımakla beraber, bu müzik yazma tekniği bütünlüklü bir reddetme ve görmezden gelme niteliği üzerine kurulmamıştır; temel özü, reddetmekten ziyade, bir tür

hesaplaşmadır ve bu anlamda da kuşkusuz tarihseldir (Özkişi ve Dünder, 2015: 3). Bu yeniliği destekleyenlerin yanı sıra eleştiren bir kesim de bulunmaktadır. Buna örnek olarak Nazi yönetiminde modern müziği eleştiren ve yasaklayan Hitler gösterilebilir. Modern eserlerin bir kısmını düzenlediği sergide satmış bir kısmını ise yaktırmıştır. Bu sergi sırasında modernizm ve modernist sanatçılar ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

“Muhtemelen bir göz hastalığından mustarip bu zavallı bahtsızları tüm Alman halkı adına yasaklamaya karar verdim” Ve şöyle devam eder: “Bu doğrultuda, İçişleri Bakanlığı, toplumumuzda kalan bu son kokuşmuşluk emarelerini temizlemek adına girişilen amansız mücadelemizin [einen unerbittlichen Sauberungskrieg] bir parçası olarak, bu feci göz hastalığının yayılmasını [Verderbung] durdurmanın [unterbinden] mümkün olup olmadığını inceleyecek.” Hitler en sonunda şunu taahhüt eder: “Bundan böyle (...) birbirlerine destek olarak ayakta kalmayı başaran tüm bu lafebeleri, amatörler ve sahtekârlar lağvedilerek bertaraf edilecekler [ausgehoben und beiseitigt].” Modernizme karşı “Yüce Alman Sanatını” geri getirmek adına 1937'den 1944'e dek sekiz farklı sergi daha düzenlendi” (Butler, 2010: 122).

1945'ten kısa bir süre sonra Amerika Birleşik Devletleri, Japonya, orta Avrupa ve diğer bölgelerde yeni başlangıçlar izlenebilir. Bununla birlikte, savaş sonrası yıllarda Paris, alışılmadık derecede aktif bir yenilik odağıydı. Alman işgali sırasında müzik hayatı devam etmiş olsa da savaşın sona ermesi yeniden nefes almak ve ardından dünyayı değiştirmek için bir teşvikti. Cüretkâr, Yahudi veya bunların tümü olduğu için yasaklanan Schoenberg örneğini ele alacak olursak; Özgürlük, Paris'te de son bulan Nazi yönetiminde de olduğu gibi, yasaklanan müziği icra etmeyi, dinlemeyi, tartışmayı mümkün kıldı (Griffiths, 1947: 3). Wagner, sık sık tepkilerin ilk ve asıl hedefi oldu, çünkü onun etkisi Fransız entelektüel çevrelerinde o kadar yaygın görünüyordu ki, Wagnerizm, kronolojik olarak kesin olmasa da sanatta izlenimciliğin ve edebiyatta sembolizmin müzikal eşdeğeri olarak kabul edildi. Ancak, müziğin ele alınmasında tepki özellikle çok önemlidir, çünkü tüm sanatçılar arasında özellikle yüzyılın başındaki Fransız besteciler, 19. yüzyılın müzik geleneklerinde büyük bir boşluk gibi görüldüğünü ve dönemin en değerli ikonlarını Cermen terimleriyle daha uygun bir şekilde nitelendirdiğinin kesinlikle farkındaydılar. 19. yüzyılda Paris'te orkestra ve oda kompozisyonlarının icralarının popülaritesi Fransa-Prusya Savaşı'ndan önce artsa bile, Alman eserleri açıkça egemen oldu; Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn ve Weber, duyulan tüm parçaların yarısını oluşturuyordu. Fransız kamusal yaşamının çoğunda muhafazakâr gündem ile kültürel milliyetçiliğin yükselişi arasındaki bağlantı, kurulması çok önemli bir bağlantıdır,

Çünkü Alman karşıtı Neoklasisizm teriminin ilk anlamının ortaya çıkışını anlamak istiyorsak, Fransız müzik politikasının eğimi esastır (Messing, 1988: 6).



2. BÖLÜM

TARİHSEL VE TOPLUMSAL KOŞULLARI İLE NEOKLASİZM

2.1. 18. Yüzyıl Fransız Aydınlanma Düşüncesi

Sanat alanında neoklasisizm, modernizme yönelen çağdaşlarına karşı geleneksel sanata geri dönen sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Yeni olanı aramak yerine, geleneksel olanı tekrar işlemeyi amaç edinir. Bu çalışmada yer alan neoklasik terimini daha iyi anlayabilmek için öncelikle neoklasisizmin ortaya çıkmasında etkili olan tarihsel ve toplumsal koşulları ele almak gerekir. Bu bağlamda Aydınlanma Düşüncesi ve modernizm kavramı önem taşır.

Aydınlanma Çağı filozoflarından Moses Mendelssohn'a göre, Aydınlanma; insan aklının kullanımına ilişkin henüz tamamlanmamış ve herkese açık olması gereken bir eğitim sürecinin adıdır (Usta, 2018: 75). Alman düşünür Immanuel Kant da Aydınlanmayı bir süreç olarak görmeyi sürdürür. Bu düşüncesini kendi yazdığı kitapta şu şekilde ifade etmektedir:

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. ‘Sapere aude! Aklını kendin kullanma cesaretini göster’ sözü şimdi Aydınlanma’nın parolası olmaktadır ‘ (Kant, 1984: 213).

19. yüzyılda ise, Hegel kendi tarih felsefesinde Aydınlanmayı özgürleşme sürecindeki, bir yönüyle olumlu, ama bir yönüyle eksik ve olumsuz bir süreç olarak değerlendirir. Aydınlanma düşüncesi ile birlikte, kendilerinin gerçekliğin efendileri olduklarının düşünen insanlar, kendi kimliklerini akıl olarak belirleyip, evrensel düşünce özgürlüğüne sahip olduklarını görmüşlerdir. Kendi akıl yürütme kapasitesini hakikat ve iyiliği yargılamada özgürce kullanabileceğini gören Aydınlanma insanı, bütün eşya ve kurumlarıyla dünyanın ancak aklın genel ilkelerine uyduğu zaman, tasdik edilip temellendirilebileceğine inanır (Cevizci, 2010: 843).

Aydınlanma Düşüncesinin başka ülkelere aktardığı evrensel ilkelerin değerini tanıyan Hegel, bununla birlikte, onun bütünsel yapısı hakkında eleştirel bir tavır takınır. Böyle bir yapılanmada hukuk ve ahlak düzeni halka bir dayatma olup çıkacağı için, Cevizci’nin ifadesiyle bireyin özgürlüğü bakımından bir kısıtlama oluşturur (Cevizci, 2002: 3). Bu nedenle, ihtiyaç duyulan tek şey, bireyin çıkarlarıyla bütünün çıkarlarının uyum içinde olacağı, akılcı bir tarzda düzenlenip örgütlenmiş, görevinin bilincinde bir toplum yapısıdır. 20. yüzyıla gelindiğinde, 1930’ların akıl dışılığı içinde, Yeni Kant’çı düşünür Ernst Cassirer Aydınlanmayı akılsallıktan

kökleşen, akılcılıkla boyut kazanan bir değer sistemi olarak yorumlar. Ona göre, fikirleri birbirleriyle bağıntılı, uyumlu olarak bütünlük meydana getiren Aydınlanma, insani işlerin veya kamusal alanın inanç, batıl itikat veya din tarafından değil de akıl tarafından yönetilmesidir. Diğer yandan yönlendirilmesi arzusunun, aklın toplumu değiştirme, bireyi gelenek ve keyfi otoritenin baskı ve tehditlerinden kurtarma gücüyle beslenen inancı, din ya da gelenek yerine bilim eliyle geçerli kılındığı veya yasallaştırıldığı bir dünya görüşüdür.

Cevizci'nin Aydınlanma Düşüncesi üzerine fikirlerine göre:

“Bir entelektüel hareket olarak Aydınlanma Düşüncesi, 1688 İngiliz Devrimiyle başlar ve 1789 Fransız Devrimiyle doruk noktasına erişir. Aydınlanma, Batı'nın hayatında, ticaret ve sanayileşme yoluyla, burjuvazinin veya orta sınıfın ortaya çıkışıyla birlikte gerçekleşen büyük ve çok temelli dönüşümle belirlenen tarihsel dönem ya da sürecin kültürel ifadesidir. Kapitalizmin doğduğu ve geliştiği ilk ülke olan İngiltere’de başlayıp, esas Fransa’da güç kazanan, feodal koşulları nedeniyle en geç Almanya’ya erişen ve nihayet 20. yüzyılda da birçok ülkenin modernleşme projelerinde ifadesini bulan bu entelektüel hareket, her şeyden önce mutlak bir akılcılıkla, insan davranışının yegâne rehberinin, gelenek ya da din değil de, kendisi dışında başka hiçbir kaynaktan yardım görmeyen akıl olduğuna beslenen inançla karakterize olur” (Cevizci, 2002: 9).

“Bir idea ve bir süreç olarak Aydınlanma hareketinin amacı; insanları esasta “kötü” ve bu nitelikle “köleleştirici” olduğuna inanılan mit, önyargı ve hurafenin (dolayısıyla bunları üreten ve kurumsallaştırdığı varsayılan kurulu dinin) temsil ettiğine inanılan “eski düzen”den kurtararak, yine esasta “iyi” ve “özgürleştirici” olduğu çekincesiz kabul edilen “aklın düzeni”ne sokmak olup aydınlanmanın entelektüel yapısında aklın düzeni, bütün insanlar için önsel olarak iyi addedilen bütün öğeleri kapsadığı için, her türlü felsefi ve toplumsal proje, akıla uygun olmak ve akılla ya da akılda somutlaşan ilkelere yaslanmak zorundadır” (Çiğdem, 1993: 13-14).

Bu doğrultuda Aydınlanma Düşüncesinin temel ilkeleri:

- **Akıl:** Net fikirlere dayanan, deneyden bağımsız mantıksal bir düşünce sürecidir. Bu sürecin düşünceleri, tüm insanlar tarafından algılanabilir ve kanıtlanabilir olmalıdır.
- **Bilimsellik:** DeneySEL yöntemE dayanan bilimsellik fikri, bilimsel bilginin tüm insan bilgisinin gelişiminin anahtarı olduğunu belirtir.
- **Deneycilik (ampirizm):** Tüm bilgi ve fikirlerin, herkesin kavrayabileceği ampirik gerçeklerden geldiği fikri.
- **Evrensellik:** İlkelerin varlığını ve bu ilkelerin mutlak geçerliliğini savunan bir anlayıştır. Bu yaklaşım, gerçekliğin bütünlüğünü ve onun bilgisinin bir bütün olarak var olması gerektiğini ileri sürer.
- **İlerleme:** İnsanlığın gelişimini akıl ve bilimsellik ilkelerinin uygulanmasıyla doğru orantılı bulur. Bu iki ilke doğrultusunda mutlak refaha ulaşılacağını ileri sürer.
- **Bireycilik:** İlerleme ilkesine dayanır. Her şeyin başlama noktasının “birey” olduğu olduğuna ve bireyin “özgür” olması gerektiğine inanır.
- **Özgürlük:** Bireyin hürriyetinden mahrum bırakılmaması, her türlü gerici kısıtlamanın kaldırılması gerektiği fikri. İlerleme ilkesine dayanır. İnsan doğasının temel özelliklerinin her koşulda aynı olduğunu savunur.
- **Hoşgörü:** Dini veya ahlaki inançları ne olursa olsun tüm insanların temelde aynı olduğu ve diğer ırkların veya medeniyetlerin birbirinden aşağı olmaması gerektiği fikri.
- **Sekülerizm:** Genellikle ruhban sınıfı karşıtlığı olarak görünen bir ilke. Aydınlanma düşünürleri, geleneksel dini otorite yerine dini inançlardan bağımsız seküler bilgiye ihtiyaç duyulduğunu savunmuşlardır.

Aydınlanma düşüncesinin baskın unsuru hümanizmdir. Hümanizmin tamamlayıcı bir fikri ateizm ve deizmdir. Aydınlanma düşünürlerinin çoğunun ateist ya da deist olduğu bilinmektedir. Bu düşünörlere göre, din (Hristiyanlık) bütün felaketlerin ve kötölüklerin kaynağıydı. Aynı zamanda din gelişmenin önündeki en büyük engeldi. Tanrı'nın evren üzerindeki hakimiyeti reddedilmiş, dinin yerini aklın ve bilimin evreni en iyi şekilde düzenlediği ve toplumun insan doğası ve hümanizm değerlerine göre yeniden şekillendirilmesi gerektiği inancı almıştır. Bu inanç evreni ve varlığı rasyonel olarak ele alır. Tam olarak rasyonel bir yapı olan fiziki evrende doğal bir ahenk vardır ve bu ahengi belirleyen de bazı rasyonel ilkelerdir. Akıllı bir yaratım olan insan zihni, rasyonelliği sayesinde evrendeki her bir varlığı anlayabilmektedir. Aydınlanma düşünürü için akıl, mantık ve bilim eğitimi yoluyla donanmış

olarak daha seçkin hale getirilmiş, bir tür ortak duyuya işaret eder. Bundan dolayı, başka herhangi fizyolojik fonksiyon gibi, aklın da bütün insan varlıklarında hep aynı şekilde işlediğine, kendi uygun fonksiyonlarını yerine getirdiğine inanılmıştır. Bununla birlikte, Aydınlanma düşünürlerine göre, akli normal işleyişinden alıkoyan, onun bütün insan varlıklarında benzer ya da aynı fonksiyonları yerine getirmesini önleyen birtakım faktörler vardır ve bu olumsuz faktörlerin en başında kurumsal ve kültürel çevre gelir, çünkü Aydınlanma düşünürleri aklın bu bozuluşundan Kiliseyi, devleti, batıl itikatları, bilgisizlik, sefalet ve önyargıyı sorumlu tuttukları için, insanlara boş inançlar aşıl原因, onların ceplerini ve gönüllerini ipotek altına alan, dolayısıyla maneviyatlarından ziyade, hırsları, bencillikleri, bağnazlıkları ve vahşilikleriyle tezahür eden papazlar ve dolayısıyla Roma Katolik Kilisesi, onların gözünde en zararlı etkiyi meydana getirmiştir (Cevizci, 2002: 9).

Bununla birlikte, yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren söz konusu materyalist ve ateist tavra rağmen, Fransız Aydınlanma filozoflarının, en azından halk düzeyinde inançsızlığın tehlikelerini göz önüne alarak, ateizmin sıradan insanlar için çok ağır bir ilaç olduğu kanaatiyle daha çok deizme yöneldiklerini söylemek gerekir. Onlar, uşaklarının, karısının ve avukatlarının inançsız olması durumunda soyulmasının çok daha kolaylaşacağından korkan ve dolayısıyla,

“Tanrı’nın hiç var olmaması durumunda bile, bir Tanrı’nın icat edilmesi gerektiğini” söyleyen Voltaire’inkine benzer bir tavırla, topluluk ruhunu canlı tutacak, vatanseverlik duygusu yaratıp erdemi besleyecek bir dini inancın gerekliliğini savunurlar. Bahsi geçen inancın temel yapı taşı olan Tanrı olgusu ise Newton’un “evren makinesi” şeklinde adlandırdığı birçok kontrol ve emniyetini sağlayan ama dünyaya kesinlikle karışmayan bir olgudur. Aydınlanmaya damgasını vuran sekülerleşme sürecinin temel dayanağını meydana getiren deizm, dolayısıyla bir yandan da ruhban sınıfının bir güç, Kilise’nin kamusal bir otorite olmaktan çıkması ve böylelikle de dinin kamusal hayatı terk edip, kendi özel alnına, bireysel seçim pratiğinin özel küresine çekilmesi sürecine katkıda bulunmuştur”¹ (Aydın, 2006: 22).

Aydınlanma çağı düşünürlerinden, dinle barışık olanlarının kabul etmediği tanrı ve dinin kendisi değil, mevcut tanrı ve din anlayışıydı. Bu sebeple aydınlanmayı benimseyenler (aydınlar) din ve tanrı olgusunu tekrar yorumlayıp tanımladı. Aklın kabullerine dayalı yeni bir inanış oluşturdular. Onlara göre aklın ve bilimin kavradığı ve ulaşabildiği her gerçeklik, evrenin

¹ Cevizci, a. g. e, ss. 10.

mükemmelliği ve evrendeki mükemmel düzen, bir düzenleyici akıl gücünü gerekli kılıyor, bu da kaçınılmaz olarak yüce bir varlığın gerçekliğini ortaya koyuyordu. Bu yeni tanrı ve din anlayışı Hristiyanlığın tanrısından ve öğretisinden tamamen farklıydı. İnsanın hayatına müdahale eden, onun hayatını düzenlemek için kurallar koyan bir tanrı ve hayata egemen olan bir din değil, yalnızca yaratan ve yarattığı her şeyi düzenlemeyi insanın aklına bırakan bir tanrı ve din. Bu aydınlar göre bilimsel gerçeklikler, tabiat düzeni, doğanın yasaları inanmayı, tanrıyı kabullenmeyi gerekli kılıyordu. Yanlışlık inanmada değil inanma biçimindeydi. O bakımdan kutsalları yok etmek yerine, yeniden tanımlamak gerekiyordu.

Din olgusu ile aydın arasındaki mücadele neticesinde, dini tamamen ekarte etmenin bir yararının olmadığı görülüp onun yerine yeni bir inanç anlayışına sahip olunması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Evrene, tabiata, topluma ve insana dair konularda dinin verdiği karşılıklar yerine, aklın ve bilimin verdiği karşılıklar benimsendi. Din, yeni şekliyle kendisine inanılmayı haklılaştıracak ölçüde sınırlarına çekilmiş oldu.

Aydınlanma düşünürleri, bazı filozofların sahip olduklarına inandıkları metafiziksel bilgi ve anlayışın, sonsuz bir akla açık olan mutlak bilginin daha bulanık bir ifadesi olarak yorumlanması gerektiği düşüncesindedirler.

“Deneyimden beslenmeyen böylesi bir akıl telakkisini imkânsız buldukları ve onun modeli ya da dayanağı olan ilâhî aklın geçersizliğini gösterdiklerine inandıkları için de metafiziği, başlayan bilim ve aydınlanma çağında, şöyle ya da böyle yıkılacak olan eski düzen ya da geleneksel yapının, dine müttefik olan, önemli bir payandası olarak görürler” (Aydın, 2006: 23).

Aydınlanmanın temel konularından biri de tabiatı. Tabiat insan için iyi olan her şeye sahipti. İnsanın yaşamını sürdürebilmesi için tanrıya ihtiyaç yoktu. Tabiat, insanın ihtiyacını karşılamada Tanrı’nın yerini almıştı. Tanrı’dan bilinen her şey aslında tabiatın eseri idi.

“İlkel insan ruhlara, meleklerle, şeytanlara ve büyücülere inanıyordu, olgun ya da aydınlanmış akıl, ona göre bunlardan hiçbirinin var olmadığını gösterdi. Sadece doğa vardı ve fizikî nesne ya da cisimlerin maddî sistemi olarak söz konusu varlık alanı da bir Tanrı tarafından değil, fakat bilimin değişmez yasalarının düzenli eylemiyle yönetiliyordu” (Aydın, 2006: 22).

“Aydınlanma bilimciliği, sadece bilime dayanan bir toplumun üyelerinin mutlu yaşayan, gerçekten özgür ve rasyonel bir konforu yarattığı için, insan hayatını sınırsızca geliştirip iyileştirme toplum olabileceğine, dünya hakkında ne kadar çok şey bilinirse, insan hayatının o ölçüde daha iyi bir yaşam haline geleceğine, acı, sefalet ve mutsuzluğun gerçek nedeninin bilgisizlik olduğuna inanır. Ayrıca bilimi güç ve iktidar için de ister” (Engineri, 2008: 5).

Bilimin her şeyi mümkün kılacağı iddiasındaki Aydınlanma düşünürleri, doğanın fethinden sonra sıranın, insanın ve insani olanın fethine geldiğini düşünür ve insan bilimlerini veya sosyal bilimleri doğa bilimlerinin yeterliği ve başarısı ispatlanmış yöntemiyle sıfırdan inşa etmeye kalkışır. Aydınlanma akılcılığı bizi nasıl ki onun bilimciliğine götürürse, bilimciliği de Aydınlanma düşünürlerini bilginin tarihini ilerlemenin tarihiyle özdeşleştirmeleri sonucuna vardırı. İlerlemenin de bilginin birikmesine ve insan varlığının maddi doğayı kontrolü altına alıp istediği gibi sömürmesine yardım edecek araçların ya da teknolojinin gelişmesiyle mümkün kılınacağını anladıkları için, onları kaçınılmaz olarak ilerlemeciliğe götürür. Söz konusu ilerlemecilik ise, biri tarih diğeri insan anlayışı olmak üzere, birbirleriyle yakından ilişkili iki tasarımda temelli bir dönüşümü gerektirir. Bahsi geçen konulardan olan tarih tasarımı, kendinden önceki tekrarlanan tarih tasarımlarının karşısında durur.

“Aydınlanmanın eski tarih konsepsiyonlarıyla hiçbir ilişkisi kalmayan anlayışında ise tarih, bir doğru çizgi boyunca ilerleyen ve kötü diye nitelenen şeylerin veya olumsuz bir durumun kendisini yavaş yavaş ama tümünden terk ettiği, her aşamada biraz daha pürüzsüz ve de daha mükemmel hale gelen bir süreç olarak görülür” (Cevizci, 2002: 14).

“Aydınlanmada birey, Tanrı, kral ve soylular tarafında etki altında kalmış zavallı bir yapıda değildir. Aksine, mevzubahis olan bütün bunların birey için olduğunu ve ona hizmet ettiğini savunur. Bu yeni politik düzende, siyasî yönetimin görevi, Tanrı’nın büyüklüğüne ve adaletine veya hanedanların ihtişamına hizmet etmek ve dolayısıyla, bireylere birtakım dinî ve ahlâkî hakikatler dikte etmek değil, fakat bireyin çıkarına hizmet etmek, bireyin yaşama, hürriyet ve mülkiyet haklarını her ne pahasına olursa olsun, korumaktır” (Cevizci, 2002: 15-16).

“Aydınlanma liberalizmi, ideal olarak, bireyi sadece politik değil, fakat entelektüel ve ahlaki bakımdan da özgürleştirmeyi amaçlar. Onun bakış açısından, siyasî yönetimler, ruhun kurtuluşu türünden tinsel amaçları hayata geçirmek yerine,

sadece hayat, özgürlük ve mülkiyet gibi dünyevi konularla ilgilenmelidir. Kamusal otoriteye göre ister tinsel ya da ister seküler olsun, bireye zorla kabul ettirileceği hiçbir kesin gerçek yoktur. Aydınlanma açısından, inanç ve ahlaki kanaatle ilgili konular, bireyin istediğine inanmak bakımından özgür olduğu özel alana ait olmalıdır” (Demir, 2013: 20)

Aydınlanma liberalizmi, bireyi ekonomik olarak da özgür kılmayı, onu özel girişimciliğin önündeki engellerden de kurtarmayı amaçlar. Ekonomik faaliyet alanını değerden bağımsız bir alan olarak yeni baştan tanımlamaya kalkışır. Ekonomik faaliyeti adalet ve ahlaki amacına göre inşa etmeye çalışan, siyasi otoritenin vergilendirme, ücretleri belirleme gibi kararlarıyla ekonomik alana karışmasını ahlaki temellere dayandırarak meşru gösteren geleneksel ekonomik görüşleri reddeder. Bunun yerine devletin, kilisenin ve soyluların müdahalesinden bağımsız olan bir serbest Pazar alanı, bireylerin kendi kişisel çıkarlarını hayata geçirme süreci içinde, kendi yetenek, hüner beceri ve erdemleriyle bir başlarına oldukları bir Pazar düşüncesi ikame eder (Cevizci, 2020: 16). Bu tasarıma göre hayat, adım adım bir var oluş, dünyadan yukarıya, varlığın gerçek sahibine doğru yönelen bir süreç değil, programlanmış bir çizgisel ilerleme ve dünyevi bir refah mekanizmasıdır. Ticaret toplumunda hayat bir yarışır ve hiç kimsenin önde başlaması gereken sözde “adil” bir yarışa hiç kimse karışmamalı, yetenek, hüner ve zekâ başarının tek yeter sebepleri haline getirilmelidir.

2.2. Aydınlanma Düşüncesinin Faaliyet Merkezleri

Aydınlanma hareketinin faaliyet merkezleri kafeler, salonlar ve localardı. Özellikle masonik localar aydınlanma düşünürlerinin gözde yerleriydi. Localar aydınlanma düşünürlerine ve düşüncesine her türlü katkıyı veren yerlerdi. Locaların örgütlenme ve çalışma biçimleri, ki onlar dışarıya kapalı, üyeler için güvenli olan, çalışmaları "sır" içinde yapılan yerler olduğundan ve bir tür seçkinlik özelliğine sahip olduklarından bu yapılarıyla çok uygun mekanlardı. 1717 yılında büyük bir kısmı modern çağın yeni düşünceleriyle ve bilimin imkanlarıyla ilgili bir grup insanın kurduğu loca, masonluğun orijini olarak kabul edilmektedir. Masonlar Kıta Avrupa’sında bütünüyle Aydınlanma Düşüncesinin tartışıldığı kurumlar olarak var olmuşlardır. Avrupa’nın bütün büyük şehirlerinde var olan mason locaları aristokrasi ve ruhban sınıfına karşı, aydınlanmış ve merkezileşmiş otoriteleri destekleme politikaları gütmüşler, daha kardeşçe bir toplumsal düzen ve liberalleşmiş bir anlayış savunmuşlardır (Çiğdem, 1993: 31) Localar adeta düşünce laboratuvarlarıydı. Her türlü düşüncenin serbestçe tartışıldığı, kamuya açıklanmadan önce eleştiri süzgecinden geçirildiği, devlete karşı nasıl bir

politikanın izlenmesine karar verilen, çalışma stratejilerinin belirlendiği mekanlar olarak Aydınlanma hareketine her türlü lojistik desteğin sağlandığı yerlerdi. Aydınlanmanın önemli bir mekânı da localara benzer işlevi olan salonlardı. Aristokrat ve burjuva olan, prestij sahibi ya da saraya yakın bayanların sahiplik ettikleri ya da üstlendikleri salonlar özellikle düşünürlerin tercih ettikleri yerlerdi. Buralarda yeni düşünceler ve eserler etrafında tartışmalar yapılıyordu. Bir düşüncenin veya eserin kendini kabul ettirebilmesi salonlara girebilmesine bağlıydı. Düşünürler salonlarda yalnızca düşüncelerini açıklama imkânı bulmakla kalmıyor aynı zamanda buralardan geçimlerini de sağlayabiliyorlardı. Bir madamın himayesine girmek ve yapay bir ortamda düşünce üretmenin tahrifata yol açacağı düşüncesiyle bu salonları eleştiri konusu eden bazı aydın ve düşünürler, çözüm olarak da ciddi tartışmaların yürütülebileceği özel salonlar kurulması için harekete geçtiler. Kimi düşünür ve birtakım aristokratların öncülüğünde yeni tür salonlar açıldı. Düşünürler düşüncelerini bu salonlarda inşa ettiler. Bu salonlar politikacılar içinde büyük öneme sahipti. Aydınlanma sadece "düşünsel" temelde yükselen "bir değer" değildi. Sanat ve edebiyat da aydınlanmanın çok önemli faktörleriydi. Sanat ve edebiyat dönemin "felsefi insan kavrayışına" ve "yükselen değerlerin" savunulmasına yönelik bir tavırla, toplumun yeni düşünceyi kabullenmesinde kolaylaştırıcı bir rol oynuyordu. Romanda, şiirde, tiyatrodaki bilimin, aklın ve "endüstriyel medeniyetin" övgüsü yapılmaktaydı. Böylece insanlar yeni düşünceleri kabule hazırlanıyorlardı.

2.3. Aydınlanma Düşüncesinin Amerika'daki Yansıması

Amerika, Avrupa'dan sonra aydınlanmanın en çok ilgi gördüğü ülkeydi. Aydınlanma düşüncesinin daha en başında oluşmasına bir etkisi olmayan Amerika'nın Aydınlanma Düşüncesini ve onun bakış açısını benimseyip bir hayli yararlanmıştır. Öyle ki 18. yüzyılda Kıta Avrupa'sından ödünç aldığı Aydınlanma Düşüncesini siyasi, kültürel ve ahlaki alanda Avrupa'dan daha iyi uygulamaya başladı. Toplumsal hayatın bütün alanlarında, aydınlanmadan elde edilen kazanımların yansıtılmasında oldukça başarılı oldu. "Amerikan bağımsızlık bildirgesinde insanların eşit yaratıldığı, doğuştan inkâr edilemez birtakım haklara sahip olduğu, yaşamının, hürriyetin ve mutluluğun yaratıcı tarafından verilmiş haklar olduğu belirtilerek", bu düşünce aydınlanmayla örtüşen bir reform olarak kitlelere sunuldu. Amerikan aydınlanmasının dini ele alış biçimi Avrupa Aydınlanmasından farklıydı. Avrupa aydınlanmasının radikal din eleştirisi yerine Amerikan aydınlanması "liberal öğeleri" daha ağır basan bir din anlayışına sahipti. Dini inanç bireyin özel hayatına ait alanda belirleyiciliğini yitirmedi. Bunun topluma yansıması ise "liberal" ve "dünyevi" bir yansıma oldu.

2.4. Doğduğu Ülkelere Göre Aydınlanma Düşüncesinin Temel Özellikleri ve Bu Düşüncenin Önde Gelen Düşünürlerinin Söylemleri

İngiliz aydınlanmasını, dolayısıyla Avrupa'daki aydınlanmayı başlatan ve kurucusu sayılan düşünürün John Locke olduğu bilinmektedir. Tüm düşüncelerin özgür olmasını ve tüm eylemlerin rasyonel olması gerektiğini söylüyordu. O'na göre birey özgür olmalı, akıl yaşamın rehberi yapılmalı, kültür tüm alanlarda tam anlamı ile serbest olmalıydı. İçlerinde vahiyle ilgili gerçeklerin de bulunduğu doğuştan düşünceleri reddederek, zihnin, deneyimin yani çevrenin üzerine belli içerikler kaydettiği bir tabula rasa (boş levha) olduğunu söyler. Bundan çıkartılabilecek sonuç ise şuydu: Deneyimi ya da çevreyi tam kontrol altına alabilirseniz, insan aklının ve karakterinin biçimlenmesini de kontrol altında tutabilir veya istediğiniz şekilde gerçekleştirebilirsiniz.

Fransız aydınlanmasının önde gelen iki düşünüründen Voltaire, daha çok insanı karanlığa ve tutsaklığa götüren nedenin bilgisizlik olduğundan yola çıkarak bağınazlığa karşı akli savunur. Buna karşılık Rousseau, insan doğasına, duyulara ve duygulara seslenmeyi yeğler. Siyasal alanda iktidarın temelini ulusal iradeye dayandırmak, dinsel inançların çeşitliği içinde evrensel bir din ortaya koymak, doğal bir eğitim tasarlayarak insanın saflığının dolayısıyla ilk durumunun bozulmasını önlemek gerekliliği üzerinde durur (İşler, 1999: 52). Fransız Aydınlanması, Kıta Avrupa'sında kültürlü kesim üzerinde büyük bir etki yapmış, Voltaire'in dediği gibi "akıllarda bir devrim" gerçekleştirmişti. Bu devrim, tanrı düşüncesine, tanrının zihinlerdeki egemenliğine son vermişti. Aydınlanma'nın Fransa'da kazandığı muhteva ve aldığı biçim hem Aydınlanma felsefesi olarak adlandırılan oluşumun ruhunu teşkil etmekte hem de bu ruhu temsil etmektedir (Çiğdem 2018: 41). Fransız Aydınlanmasının belirgin iki özelliği vardı. Birincisi (aydınların tamamını kapsamasa da genel olarak) dinin toplumsal mutsuzluğun ana nedeni olduğu, diğeri de mevcut siyasi idari yapıyı yeniden düzenleme isteğiydi. Diğer bir yoruma göre de "Aydınlanma, aklın gücüne duyulan katıksız inancın felsefi ve toplumsal meşrulaştırılışından başka bir şey değildi. Akıl insanları bütün sorunlarından kurtarabilir, sonsuz barışa, hayal ettikleri yönetime ve eksiksiz bir topluma götürebilirdi." Fransız Aydınlanmasının her şeyi yeniden rasyonalizme göre kurma oluşturma hareketine karşın, Alman aydınlanması mevcut olanı rasyonelleştirmeyi tercih etti. Kant'ın "aklını kullanma cesaretine sahip ol" deyişi aydınlanma felsefesinin öz deyişini oluşturur (Bilim vd., 1999: 63). Geliştirmek istediği yöntemde din, ahlak ve bilim arasında uzlaşmayı mümkün kılmaya çalıştı. Kant'ın aradığı uzlaşma özellikle Aydınlanmanın Fransa'da ortaya konulan biçiminde derin yaralar açtı. Bu özelliği Kant'ı aydınlanmanın bir dönüm noktası yaptı.

Tam karşılığını bulmasa da İngiliz aydınlanmasını ampirizmle, Fransız aydınlanmasını rasyonalizmle, Alman aydınlanmasını idealizmle özdeşleştirmek mümkündür. Toplumsal düzen olarak İngiliz Aydınlanması parlamenter bir mutlakiyetçiliğe, Fransız Aydınlanması despotik bir devlete ve Alman aydınlanması otoriter bir düzene yaslanıyordu (Kaynar, 2009: 17). İngiliz burjuvası iktisadi güç ve itibara, Fransız burjuvazisi siyasal ve ideolojik meşruiyete sahipken, Almanya ise bunlara benzer bir burjuva sınıfına sahip değildi. İngiliz ve Fransız aydınlanmasının sahip olduğu toplumsal dinamiklerden de yoksundu.

Kuşkusuz aydınlanmanın en önemli çıkışı, en büyük gücü akla ve düşünceye verdiği önemde yatmaktadır. Birçok eksikliği ve yanlışlığı içinde barındırdığı halde, yanlış anlaşılıp, yanlış kullanılmasına rağmen aklı kullanma, düşünmeye büyük önem verme ve başta inanç olmak üzere her şeyi sorgulamaya konu etme, Avrupa'nın Avrupa olmasını sağlayan temel dinamiklerin başında gelmektedir. Bütün olumsuzluklarına rağmen, ki olumsuzluklar aklın ve düşünmenin kendisinde değil, onları yanlış kullanmaktan kaynaklanmıştır, Avrupa, aklın kullanılmasıyla Orta çağ karanlığından kurtulup, dünyanın en gelişmiş, en modern, en güçlü ve en üstün toplumu olmuştur. Düşüncede devrim, kültürel ve sanatsal erginlik, bilime yönelme bugünkü Avrupa'yı doğurmuştur. İki yüzyıllık aydınlanma sürecinin sonunda ortaya bütün dünyanın kendisini uydurmaya çalıştığı, diğer toplumlara her yönden üstünlük kurmuş, halkına eşitliği, zenginliği, saygınlığı, "özgürlüğü" sağlamış bir dünya çıkmıştır.

3. BÖLÜM

NEOKLASİK MÜZİĞİN TOPLUMSAL KİMLİĞİ VE NEOKLASİK OPERALAR

3.1. Toplumsal Kimlik

Neoklasik müzik, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı karışıklık sırasında klasik dönem müziğinin düzenine, sadeliğine ve abartısız duygu tasvirine dönüş arzusu ile geç romantizm akımına karşı bir tepki olduğu kadar aynı zamanda 20. yüzyılın ilk yirmi yılının deneysel yaklaşım ve çalışmalarına yönelik bir düzen çağrısıydı. Neoklasisizm, Almanya ve Fransa olmak üzere iki farklı ülkede birbirinden farklı gelişim çizgilerine sahiptir. Erik Satie, Igor Stravinsky gibi besteciler neoklasisizmin Fransa'daki çizgisini oluşturmuş, Busoni'nin etkisiyle ise Paul Hindemith neoklasisizmin Almanya'daki çizgisini oluşturmuştur. Elbette ki bu bestecileri uluslar doğrultusunda ayırmak doğru değildir. Her biri "neoklasisizm" çatısı altında öncü kabul edilmektedir. Neoklasik eserler, klasik dönem ve öncesini örnek almışlardır fakat geleceğe yönelik bir bakış açısıyla bu yönelimi stilize etmişlerdir. Neoklasik müziğin en belirgin özellikleri arasında, armoni ve kontrpuan kurallarına uygun şekilde, klasik dönem ilkelerinin öncülüğünde bestelenmesi yer alır. Romantizm döneminde uygulanan gevşetilmiş ve yenilenmiş kurallar yerini tekrar klasisizmin ilkeciliğine bırakır, mutlak müziğe odaklanır ve romantizmin tam aksini yansıtır. Söz konusu eser neoklasik yönelimde bestelenmiş bir opera ise konusundan ziyade konunun işlenişi önem taşır. Ütopyalar ve yoğun duygu geçişleri yerine sade, pastoral konular ele alınır. Yalın ve anlaşılır bir üslup tercih edilir.

Güzel sanatlarda şimdi neoklasik olarak adlandırılan dönem, o zamanlar bu terim ile adlandırılmıyordu. Terim, daha çok, neoklasisizm olarak adlandırılan üslubun, özellikle 18. yüzyılın sonlarında Fransa tarafından temsil edilen sanat tarzının, belirgin bir şekilde artık rağbet görmediği 19. yüzyılın başında ortaya çıktı. 19. yüzyılın sonlarında bazı yazarlar, neoklasisizmi, Yunan ve Roma sanatının renksiz bir taklidi ve akademik inceliklerle bezenmiş kölece bir tutsaklık olarak gördüler. Bu itibarla neoklasisizm terimi genel olarak küçümsenilen, aşağılayıcı bir anlama sahipti. Buna rağmen şu anda bu küçümseyici anlama gelen kullanım yaygın değildir. Güzel sanatlarda, birkaç yazar, terimin 1880'lerde kullanılmaya başlanmış olabileceği sonucuna varmıştır. Ancak 1900'lerde basılan 18. yüzyıl Fransız sanatıyla ilgili kitaplarda, neoklasisizmden ziyade "l'art antiquisante" veya "la retour a l'antiquite" ifadelerinin bulunması çok daha olasıdır" (Messing, 1988: 13). Louis Bertrand, 13 Ağustos 1896'da yazdığı *Lafin du classicisme et le retour a l'antiquite*'e yazdığı önsözde, "neoklasik" terimini kullanmadan, neoklasisizmin 19. yüzyılın sonlarında yapılan tanımına çok yakın şekilde ifade etti:

“Burada, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebiyat ve sanatta romantizmin başlangıcına kadar yayılan eskiye dönüş hareketinin birkaç küçük, izole grup ve belirli bazı eserlerle sınırlı olmaktan ziyade incelenmesi önerilmektedir. Bu hareket, temel ilkesi taklit olan klasisizmin özüne uygundur. Ama her şeyden önce ahlakın büyüyen paganizminde ve dinsel düşüncenin zayıflamasının ortadan kalkmasında bu ilke aranmalıdır. Çeşitli nedenlerle, özellikle de o zamanın Fransızlarının 18. yüzyılda kurulan klasik disiplini bilmemeleri veya bu disiplinden ayrılmak istememeleri nedeniyle başarısız oldu.’ ‘Fazla kişisel, fazlasıyla Fransız oldular’, eski uygarlıkların ruhunu yeniden canlandırmak ve kendi içlerinde yeniden yaratmak için ondan kaçmayı başaramadılar ve dahası, sanatın yüce ilkesini tamamen dış kaynaklı bir taklit içinde görmeye devam ettiler; hatta gerçek klasiklerin hiçbirinin yapmadığı kadar abarttılar. Bu koşullar altında, antikiteye dönüş, geriye dönüş demektir; tarihsel evrimin tamamen yeniden başladığını iddia etmekte. Ancak tüm retrograde hareketler gibi, bu da bir yere varmak zorunda değildi. Sadece zayıflığı ve verimsizliği ortaya çıkardı. Dolayısıyla antikiteye dönüş, kendi yenilisiyle klasisizmin yıkımını getirdi” (1988: 13).

1903 yılında Bertrand, neoklasik terimini, antik çağın verimsiz taklidine kapıldığına inandığı modern yazarları eleştirmek için kullandı ‘Olmuş olanın yeniden doğabileceğine inanmak gülünçtür ve kayıp ve ölü bir formu diriltiyormuş gibi yapmak kibirdir.’²Bertrand, romantizmi “egzotik, tuhaf ve abartılı” Alman kültürünü ise “bağımsız ve kaotik” olarak reddetti. Antik çağlardan kalma unsurların tıpatıp yeniden taklit edilmesini aynı şekilde kınadı. Fakat “ulusal geleneğe saygıyı” ve dönemin tipik jargonunda: “entelektüel disiplin”, “yaratılışın doğruluğu”, “uyum, kompozisyon ve düzen şeklinde tanımladığı “Fransız klasik ruhunu” yaşatan yazarları övdü³ (1988: 13). 18. yüzyılda popüler hale gelen enstrümantal müzik formlarını sürdüren, ancak orijinalliği ve müziğin derinliğini yapının sefil bir taklidi için feda eden 19. yüzyıl bestecilerine ait bir ifade. Dolayısıyla, müzik için kullanılan terim, edebiyattaki kullanımına benzer şekilde aşağılayıcı bir anlama sahipti. Bununla birlikte, yukarıdaki referanstan farklı olarak, neoklasisizm genellikle Fransız yazarlar tarafından Mamold

² Louis Bertrand, preface, *Les chants seculaires*, by Joachim Gasquet (Paris: P. Ollendorff, 1903), iii-iv.

³ Bertrand, *Chants*, xxiv-xxv.

örneğinde olduğu gibi Alman müzisyenleri tanımlamak için kullanıldığından, müzikle ilgili anlamı milliyetçi duygular tarafından ağırlaştırıldı (1988: 14).

Neoklasisizm teriminin kökeninden yola çıkarak, savaş öncesi bu durumların kanıtladığı gibi, kullanımı ve anlamı bugünkü çağdaş anlayışımızdan farklıydı. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki on yılda Fransız bestecilerin ve eleştirmenlerin nesrinde neoklasisizm, Alman müzisyenler tarafından geçmişin en banal ve boğucu sürecini temsil ediyordu. Bu noktaya kadar neoklasisizm teriminin başlangıç dönemi, Fransız kökeni ve Alman müziğine bir tepki olarak ortaya çıkışı öncelikle retoriği açısından incelenmiştir. Bununla birlikte, kompozisyon, akademi ve performans yöntemindeki çeşitli örnekler, Fransız ‘un nouveau classicisme’ ifadesinin eşlik ettiği savaş öncesi bir estetiğin var olduğu ve terminolojinin türetilmesinin yalnızca gazeteciliğin oyuncağı olmadığı tezini desteklemektedir (1988: 17).

Yüzyılın ilk yılları, bilinçli bir biçimde ileri değil, geriye bakan birkaç besteciye tanık oldu. Yeni-Klasisizmiyle Stravinsky vardı. ‘Bach’a Dönüş’ hareketiyle Reger vardı. Hindetmith ve Barok çağrışımı vardı. Genç Klasisizmin (bazen Yeni-Klasisizm denilen) havarisi Feruccio Busoni vardı (Schoenberg, 1997: 635).

Busoni, savaş sırasında sığındığı Zürih’te kendini yalnız ve yabancı hissetti. Bu ruhsal durumu müzikal düşüncelerine de yansıdı. Busoni'nin yabancılaşma duygusu o kadar şiddetliydi ki, savaşın sona ermesinden sonra en önemli endişesi Avrupa kültürünün ana akımına geri dönmekti. Bach'tan günümüze piyano konçertosunun tarihini ve sürekliliğini göstermek için kendisinin solist olarak yer aldığı beş performansı içeren bir konser dizisi düzenleyerek bunu görkemli ve sembolik bir şekilde yaptı.

Gösteriler, Volkmar Andrae yönetimindeki Zürih Tonhalle Gesellschaft ile Şubat-Nisan 1919 arasında gerçekleşti⁴ (Messing, 1988: 65). 12 Mayıs'ta, bu konserlerin tamamlanmasından kısa bir süre sonra Busoni, müzikal kompozisyonun evrimine baktığı bir deneme taslağı yazdı.

‘‘ Hayatımı, müzik dünyasının manevi olarak Beethoven ve pratik olarak Wagner tarafından yönetildiği bir dönemde geçirdim.... Farkında olmadan felsefeye

⁴ On dört eser şunlardan oluşuyordu: Bach, Re minör Konçerto, BWV 1052; Mozart, Re minör Konçertolar, K. 466, La majör, K. 488 ve Do minör, K. 491; Hummel, Si minör Konçerto, op. 89; Beethoven, Do majör Konçerto No. 1, op. 15; Schumann, La minör Konçerto, op. 54; Mendelssohn, Sol minör Konçerto, op. 25; Weber, Konzertstück, op. 79; Liszt, Totentanz; Saint-Saens, Fa majör Konçerto, op. 103; Brahms, Re minör Konçerto, op. 15; Rubinstein, Re minör Konçerto, op. 70; ve Busoni'nin kendi 1903-4 Konçertosu.

başvurmak için müzik alanını terk ettik: Saf sanattan duyduğumuz zevki yitirdik ve "derinlik" ile dolu hale geldik. Bıktırıcı olanı kabul etmek için çaba sarf ettik ve tüm bunlar katı bir kontrol ve katı bir yargıyla pekiştirildi. Wagner'in zor kazanılan zaferi, bizim tarafımızdan zamanın ötesine ötelendi, bu nedenle geri kalmışlığımız ilerliyor.... Artık söz konusu olan aşagılamak değil, kalıcı değerler oluşturmaktır. Yeni bir klasik sanata ihtiyacımız var. Güzel, iyi, basit ve etkileyici olan klasiktir: yani istikrarlı, kalıcı bir çalışma. 20. yüzyılın başlarındaki tüm girişimler, gelecekteki nihai yaratıma dahil edilmek üzere bir araya getirilmelidir” (Busoni, 1936: 27-28).

Busoni, neoklasisizm terimini kullanmak yerine genç-klasisizm terimini kullanmayı tercih etti. Her ikisinin de anlamı aynı bağlamda kullanılsa da Busoni bir öğrencisine yazdığı mektupta ikisi arasında fark olduğunu öne sürdü. Benzer bir düşünceyi oğluna yazdığı mektupta da ifade etti:

“Zaten iki yıldan fazla bir süre önce, bildiğiniz gibi, "genç klasisizm" terimini dünyaya getirdim ve o zamanlar onun popüler olacağını tahmin ettim. Bu bana garip geliyor, çünkü bugün bu terim ortalıkta dolaşıyor, ancak kimse onu kimin icat ettiğini hâlâ bilmiyor. Bu nedenle, zaman zaman Busoni'nin de yeni klasisizmi takip ettiği söyleniyor! Bunun için kâhin olmaya gerek yok. Tartışmalı uzun bir dizi girişim ve karşı bölünmeden sonra, farklılıkların ve nihayetinde yalnızca belirli grupların kendi kümelerinin bölündüğü, her şeyi kapsayan bir üslup kesinliğinin gerekliliğini beyan etmek gerekir. Ama -her şey gibi- bu konuda da yanlış anlaşıldım, kitleler klasisizmi bir tür geriye gitmek olarak algıladılar. Bu, resimde sanatında- örneğin, kendisi de bir usta olan, ölü formların yasaklayıcı bir standardı olan Ingres'in rehabilitasyonunda doğrulanmıştır. (Buradaki görüş kasıtlı olarak sert bir şekilde damgalanmıştır.) Benim fikrim (inşa edilmiş bir ilkedan çok kişisel bir zorunluluk duygusu) genç klasisizmdir: mükemmellik olarak tamamlanma ve önceki deneylerin bir sonucu olarak tamamlanmadır” (Debussman, 1949: 14).

Bir besteci olarak Busoni'nin amacı, İtalyan sıcaklığını Alman formlarla birleştirmektir. Çılgınca kuramlarına rağmen esasında bir gelenekçiydi, hatta muhafazakardı. 1919'da Genç Klasisizm terimini uydurduğunda, “ustalık, ayıklama, önceki deneylerin bütün kazanımlarını değerlendirerek yararlanma, güçlü ve güzel formlara sokma” anlamına geldiğini yazdı. Genç Klasisizmin bir yanı da “tematik olandan kesin olarak uzaklaşıp ezgiye dönmek... ‘duyusal’ olanı atmak ve öznellikten vazgeçip dinginliği yeniden fethetmek”ti. Genç Klasisizm, diğer

şeylerin yanı sıra: “Geleceği bilmez, ama kendi başlangıç zamanı olarak şimdiyi temsil eder... kazanılan ve gelenekle desteklenen deneyimle olgunlaşır.” Bu Fütüristlerin, İkinci Viyana okulunun ve İlkelcilerin öne sürdükleri manifestolarla karşılaştırıldığında, yumuşak bir çağrıydı ve Genç Klasisizme çok kişinin ilgi göstermemesi fazla şaşırtıcı değildir (Schoenberg, 1997: 636).

Alman müziğinin Fransız besteciler tarafından olumlu bir şekilde kabul edilmesi, 1900'den sonra, iki ülke arasındaki körelmiş siyasi ilişkinin kışkırtmasıyla giderek daha fazla kabul edilemez hale geldi. Mahler, Alman orkestrası mirasının sorumluluğunu üstlenirken, Fransız eleştirisini ve neoklasisizm etiketini de miras almış oldu. Bunun bir örneği, 20-22 Mayıs 1905'te Strazburg'da Alsace-Lorraine'in ilk müzik festivalinde Mahler tarafından yürütülen Beşinci Senfoni'nin performansıydı. Programın tamamı, Fransa ve Almanya arasında kültürel samimiyeti yeniden inşa etmek amacıyla organize edilmişti ve iki ülke arasında çekişme yaratan Alsace-Lorraine'de gerçekleşti. Sonuç Fransız katılımcıları çileden çıkardı ve Rolland'a, Brahms'ı olduğu gibi Mahler'i de eleştirme ve kınama fırsatı verdi (Messing, 1988: 15).

Le sacre du printemps ve Octet arasındaki on yıl boyunca avangart mimarlar tarafından hangi terim kullanılmış olursa olsun, ‘nouveau klasisizm’ ve ‘neoklasisizm’ tanımları her zaman ortak bir kelime dağarcığı içeriyordu: soyut, mutlak, mimari, saf, doğrudan, nesnel, kısa ve öz. Tüm bu eğilimlerin karşısında savaş öncesi dönemde daha sık görünen birtakım özellikler vardı: örnekleme, doğaüstü, duygusal, simgesel, belirsiz, öznel ve uzun. Stravinsky bu retorik en az çağdaşları kadar sık kullandı; Le sacre du printemps'ten sonra yazılarındaki artan sıklık, giderek değişen kompozisyon tarzı kadar değişen kişisel bağlılıklarını da yansıtmaktadır. Stravinsky'nin içinde yaşadığı sanat ortamına ilişkin kamusal ve özel görüşleri, o ortamı paylaştığı kişiler tarafından da benimsendi; onun dili onların diliydi ve 1923'teki neoklasisizm terimine kolayca uyum sağladı (Messing, 1988: 88).

Yeni-klasikçi akımda ilk dikkati çeken besteci, ‘Eski Üslupta Konser Parçası’ (1911 adlı eseri ile Max Reger olmuştur. Reger'i takiben ‘Klasik Senfoni’ eseriyle Prokofiev ve aynı yıllarda “Pulcinella” balesini yazan Stravinsky de Yeni-klasikçi anlayışta eserler yazan ilk bestecilerdir. Bu bestecilerin yanı sıra ‘Fransız Altıları’2 da ‘Album des Six’ başlığı taşıyan piyano parçaları albümü yayımlamıştır. Albüm, Auric'in ‘Prelude’, Durey'in ‘Romances sans Paroles’, Honegger'in ‘Sarabande’, Milhaud'nun ‘Mazurka’, Poulenc'in ‘Walzer’ ve Tailleferre'in ‘Pastoral’ başlıklı parçalarından oluşmaktadır (Burde, 1992: 392 Akt, Uzar, 2011).

Stravinsky, Picasso ve diğer sanatçılar, tüm sanatlarda ve modernizmin başkentlerinde gelenekselci, muhafazakâr modernistler haline geldiler ve Kübizm, Fütürizm ve dışavurumculuk deneylerinden neoklasizme döndüler (Cross, 2003: 31). Stravinsky'nin ilk neoklasik eseri olarak gösterebileceğimiz 'Pulcinella' balesi hakkında kendisi şu sözleri söylemiştir:

“Pulcinella benim geçmişe dair keşfimdi, son çalışmalarımın tamamının mümkün hale geldiği aydınlanmaydı. Elbette geriye dönük bir bakıştı -bu yöndeki birçok aşk ilişkisinin ilkiydi- ama aynı zamanda aynaya da bir bakıştı.” Stravinsky'nin Avrupa kültüründe değişen zevkler konusundaki keskin farkındalığını gösteren ilk beyanı, Ağustos 1915'ten önce Carl Van Vechten ile yaptığı bir röportajda yer almaktadır:

“Ne durumlar ne de duygular önermek istiyorum, sadece tezahür ettirmek, onları ifade etmek istiyorum. Sanırım "izlenimci" yöntemlerde bir miktar ikiyüzlülük ya da en azından belirizlik ve belirsizlik eğilimi var. Her şeyden uzak durmam ve belki de benim yöntemlerimin empresyonistlerinkinden, akademik geleneksel yöntemlerden farklı olmasının nedeni budur. Bunu yapmakta çoğu zaman çok zorlansam da her zaman en basit haliyle doğrudan ifadeyi hedefliyorum. Dramatik veya lirik müzik üzerine çalışmak gibi bir amacım yok. Tek önemli şey, hissetmek ve duyguları iletmeğdir”

[...] Bununla birlikte, bestecinin anti-izlenimci bir yöntemi benimsemesi – “belirsizlik ve anlamsızlık” ile “en basit biçimdeki yalın anlatımı” karşılaştırması- savaş sonrası dönemin tipik bir örneği oldu. Le coq et Varlequin'deki Cocteau gibi, Picasso da avangard Paris'in anti-romantik yanlılığının bir kod sözcüğü olarak "sadelik" terimine düşküncü ve Stravinsky'de 18 Ağustos 1921'de erken neoklasik eseri olan Mavra'yı Ramuz'a benzer şekilde şöyle tanımladı: "Müzik çok basit, hatta Histoire du soldat'tan bile basit (Messing, 1988: 89).

Hatten'in dört eksenli 18. yüzyıl müziği için tasarlanmış olmasına rağmen (özellikle Mozart'ın enstrümantal eserleri), fikirlerinin çoğu Stravinsky'nin neoklasik yapıtına uygulanabilir. Teorilerinin uygulanmasında yer alan başlıca konular, teorinin kendisindeki herhangi bir büyük değişiklikten ziyade, Stravinsky'nin neoklasik sözdizimindeki Klasik döneminkinden farklılıkları ile ilgilidir. Bununla birlikte, birden çok konuyu tek bir yerde birleştirme meselesi, Stravinsky'nin müziğinde daha da karmaşıktır, çünkü birden çok tarihsel

ve stilistik dönemden konular ve tarzlardan yararlanır, benzersiz kombinasyonlar için potansiyeli artırır ve yeni müzikal anlam alanları yaratır (Schumann, 2015: 25).

Bu bestecilerin yanı sıra ‘Fransız Altıları’da ‘Albüm des Six’ başlığı taşıyan piyano parçaları albümü yayımlamıştır. Albüm, Auric’in ‘Prelude’, Durey’in ‘Romances sans Paroles’, Honegger’in ‘Sarabande’, Milhaud’nun ‘Mazurka’, Poulenc’in ‘Walzer’ ve Tailleferre’in ‘Pastoral’ başlıklı parçalarından oluşmaktadır (Burde, 1992: 392).

Yeni-klasikçilik yalnızca barok ve öncesi dönemleri değil, zaman içinde Haydn, Beethoven gibi klasik dönem bestecilerini de içine almaya başlamıştır. Örneğin Stravinski, geçmişe bakış açısını daha da geniş tutmuş, opera ve baleleri başta olmak üzere, yapıtlarının konularına göre Schubert, Verdi ve Çaykovski gibi romantik dönem bestecilerinin yapıtlarından da yararlanmıştır. Klasik bale olan ‘Apollon Musagete’ ve Çaykovski’nin teması üzerine bestelenmiş ‘Perinin Öpücüğü’ balesi buna örnek olarak gösterilebilir (Kütahyalı, 1981: 35).

Türk bestecilerinin yapmış olduğu Neoklasik stilde eserler de mevcuttur. Buna örnek olarak Adnan Saygun’un ‘Eski üslupta Kantat eseri’ gösterilebilir (Demirel, 2009: 38). Neoklasik olarak gösterilebilecek operalar arasında Stravinsky’nin The Rake’s Progress’inin yanı sıra Paul Hindemith’in 1926 yılında bestelediği psikopat bir kuyumcunun hikayesini ele aldığı ‘Cardillac’ operası gösterilebilir. 1913 yılında Ferruccio Busoni’nin bestelediği ‘Arlecchino’ ve ‘Turandot’ ise neoklasik yönelim doğrultusunda bestelenmiş operaların kayda değer örneklerindendir.

3.2. Cardillac

Neoklasik operalar arasında gösterebileceğimiz Cardillac, Paul Hindemith tarafından 1926 yılında bestelenen ve aynı yıl Almanya Dresden Staatsoper’de sahnelenen 3 perde 4 sahneden oluşan bir operadır. Librettosu Ferdinand Lion tarafından E.T.A Hoffman’ın Das Fräulein von Scuderi adlı eserinden ilham alınarak yazılmıştır. Bu opera sanatçının toplum üzerindeki etkisini anlatan Hindemith tarafından bestelenen üç operanın ilkidir. Diğer ikisi ise, Mathis der Maler ve Die Harmonie der Welt’dir. Aynı zamanda Cardillac Hindemith’in ilk uzun metrajlı operasıdır. Cardillac, E.T.A. Hoffmann’ın Das Fräulein von Scudery adlı masalındaki ünlü kuyumcuyu, sanatın l’art pour l’art ideolojisinin temsilcisi olarak tipik bir burjuva sanatçı figürü olarak göstermektedir ve mutlakiyetçi bir sanatsal özerklik anlayışını izleyerek bunun narsisistik olarak abartılı bir versiyonunu örneklemektedir. O, kendi çevresinin kısıtlayıcı normlarına karşı mücadele eden eksantrik, anarşist bir figür olarak toplumun

dayatmalarıyla çatışan modern sanatçı anlayışını göstermektedir. Sanatçının toplumsal ahlakıyla çelişen bireysel ve özerk ahlakına ilişkin bu genel fikir, Monteverdi'nin Orfeo'sundan beri bir opera konusu olmuştur; ama en aşırı işleyişi, sanatının ürünlerini satın alan insanları öldürerek, bir sanatın bağımsız ahlakı hakkındaki görüşlerini amansızca takip eden ve azılı bir katil haline gelen Cardillac'ta bulmuştur (Wolf, 1997: 172). Eser politik bir öyküdür çünkü Cardillac, kapitalist açgözlülüğü temsil eder. Cardillac'ın kendini üzerinde çalışılması gereken bir vak'a olarak gösteren hali, 1929 yılında kısa bir süre Brecht'le çalışmış olan Hindemith'in, özellikle Bertolt Brecht (1898–1956) ile özdeşleştirilen teatral yabancılaşmayı örneklediği durumlardan biridir (Özkişi, 2007: 21).

3.2.1. Cardillac Operasının Konusu

Paris, 17.Yüzyıl

I.Perde, I.Sahne

Polis, yakın zamanda işlenen gizemli cinayetlerden dolayı endişeli olan halkı sakinleştirmeye çalışır. Gece yarısı Cardillac'ın evinin önünde bıçaklanarak bir adamın öldürülmesi ve katilin kaçtığına duyulması halkı daha da korkutmuştur. Bu sırada kuyumcu Cardillac sahneye girer. Leydi, Cavalier'e kuyumcu Cardillac'ı sorar ve Cavalier, kuyumcuyu ve onun paha biçilmez mücevherlerini anlatır. Leydi'ye tüm kurbanların eşsiz bir dehaya sahip bir kuyumcu olan Cardillac'tan bir mücevher satın aldıklarını anlatır. Leydi, Cavalier'den, Cardillac'ın en güzel eserini aşkının bir kanıtı olarak getirmesini ister eğer Cardillac'ın en güzel eserini getirebilirse Cavalier'e o akşam bir buluşma sözü verir.

II.Sahne

Yatak odası

Leydi, Cavalier'in ona vaat ettiği hediye getirmesini beklerken uykuya dalar. O sırada Cavalier elinde Cardillac'ın mücevherlerinden biri olan altın kemerle odaya girer. Hediyeyi Leydi'ye takdim eder. Maskeli bir kişi yatak odasının penceresinden içeri girerek Cavalier'i bıçaklayarak öldürür. Leydi kendinden geçer ve maskeli figür altın kemerle birlikte oradan ayrılır.

II.Perde, I.Sahne

Cardillac 'ın kuyumcu atölyesi

Cardillac, altın tüccarının kendisine sunduğu altınların saf altın olmadığını iddia ederek altınları almayı reddeder. Bu sırada tüccar, yakın zamanda kuyumcunun işlediği mücevherlerden birinin çalındığından ve satın alan kişinin cinayete kurban gittiğinden bahseder. Cardillac'ın sanatında şeytani bir şey olduğundan şüphelenir. Tüm kurbanların kuyumcunun müşterisi olmasının tesadüf olduğuna inanmamaktadır.

Cardillac, kızından dükkanına göz kulak olmasını isteyerek oradan ayrılır. Genç bir subay olan sevgilisi içeri girer ve ondan onunla kaçmasını ister. Onunla gideceğine ya da geride kalacağına bir türlü karar verememektedir. Aşk ile ailesi arasında kalmıştır. Sevgilisi onu bekleyeceğine söz vererek ayrılır. Babası döndüğünde sevgilisiyle alakalı düşüncelerini çekinerek babasına söylemeye çalışır fakat Cardillac, kızının hissettiklerinden ve istediklerinden çok kendi sanatıyla ilgilendiğinden kızını pek dinlemez.

Kral, saray mensuplarıyla birlikte dükkâna girer. Cardillac ona eserlerini gösterir, ancak mücevherlerine takıntılı şekilde bağlıdır ve eğer kral eserlerinden birini satın alırsa onu da öldürmek zorunda kalacaktır. Bu nedenle kralı o gün hiçbir şey almaması için ikna eder. Kral huzursuz hisseder ve ona eşlik edenlerle birlikte oradan ayrılır. Subay, kuyumcunun kızı ile evlenmesini istemek için geri döner ve Cardillac'a durumu anlatır ve hemen olumlu bir cevap alır. Subay, Cardillac'ın bu kadar çabuk kabul etmesine şaşırır. Daha sonra kuyumcudan en güzel nesnesini ister ve bir altın zincir satın alır. Kuyumcu onu bundan vazgeçiremez.

III. Perde, I. Sahne

Sokak, Gece yarısı

Cardillac, kızının sevgilisi olan subayı takip etmektedir o sırada kendisi de altın tüccarı tarafından takip edildiğinden habersizdir. Subay Cardillac'dan satın aldığı altın zincirle beraber bir meyhaneye girer. Ardından kuyumcu girer ve arbeye çıkar. Subayı yaralar fakat zinciri almayı başaramaz. Subay, Cardillac'a kaçmasını tavsiye eder. Katilin kimliğinden artık emin olan altın tüccarı halkı toplar ve Cardillac'ı cinayetle suçlar. Subay, Cardillac'ı savunur, altın tüccarının iddialarını yalanlayarak onu katilin suç ortağı olmakla suçlar. Altın tüccarı sorgulanmaya götürülür ve kalabalık Cardillac'ı övmeye başlar fakat kızı babasının katil olduğunu anlamıştır. Suçsuz olduğu halde işkence görecektir olan altın tüccarı için vicdan azabı

duyar. Cardillac, katilin kimliğini bildiğini söyler ve meraklı kalabalık eğer kim olduğunu söylemezse tüm eserlerini yok etmekle onu tehdit eder. En sonunda Cardillac katilin kendisi olduğunu itiraf eder. Kalabalık af dilemeyen Cardillac'ı linç ederek öldürür. Son anında Cardillac, Subay'ın satın aldığı zincire uzanır ve onu elinde tutarak ölür.

3.3. Arlecchino

Feruccio Busoni'nin 1913 yılında bestelediği tek perdelik bir operadır. Genellikle Busoni'nin bestelediği yine neoklasik olarak örneklendirebileceğimiz Turandot operası ile sahnelenir. Bunun sebebi ise Busoni'nin Arlecchino'nun minütaj açısından çok kısa olduğunu düşünmesidir. Arlecchino rolünün ise bir çeşit "konuşma rolü" olması alışlagelmişin dışındadır.

Birinci dünya savaşı sırasında Berlin'de yaşayan Busoni, 1915 yılında savaşın etkilerinden ötürü İsviçre'ye sığınma talebinde bulunmuş ve 1919 yılına dek Zürih'te kalmıştır. Busoni'nin 19 Ağustos 1917 tarihinde yazdığı bir mektupta savaşın ve tecrit edilme duygusunun onda derin bir etki yarattığı görülmektedir:

“Bu akşam Paris’e bir gezi hayal ettim. Aklıma hep oralar geliyor: Büyük şehirlerde olmaya, seyahat etmeye, hareket özgürlüğüne hasret duyuyorum. Doğrusu pek bir şey yapmıyorum. Sık sık yazıyor, bazen piyano çalıyorum. Hakikaten sosyal ve manevi olarak yapayalnızım.⁵

Orada savaş nedeniyle zarar gören insanlığın, umutların, ideallerin, üzüntüsüyle yaşamıştır. Fakat sanatsal faaliyetlerini ve üretimini hiçbir koşul durdurmamıştır. Arlecchino, savaşın ve savaşın Busoni'nin zihninde uyandırdığı ve güçlendirdiği duyguların bir ürünüdür. Commeddia D'ell Arte'nin yeni bir versiyonunu düşündüğü ve arka plan için eski bir İtalyan şehri ile bir İtalyan maskeli tiyatro senaryosu fikriyle yola çıktığı doğrudur. E. Joseph Dent'in bahsettiği gibi, Arlecchino figürünün, Bologna'da 17. yüzyıldan kalma bir oyunu gördükten sonra düşüncesinde kesin bir şekil aldığı da doğrudur. Busoni'nin "tiyatral hevesi" için yarattığı yeni karakterlerin doğası, ruhunun Dünya Savaşı'nın yarattığı mantıksız, canavarca ve acıklı duruma tepkisinden doğmuştur (Gatti, Busoni, Costa, 1934: 270).

⁵ Bu mektup Lincoln Center Library, N.Y. Müzik Bölümü Özel Koleksiyonlarında yer almaktadır. İsim verilmemesine rağmen, tahminlere göre Busoni'nin mektup yazdığı kişi Paris Konservatuvarı'nda piyano profesörü olan ve adı Lincoln Center'daki Busoni koleksiyonundaki diğer harflerde belirgin bir şekilde geçen Isidore Philippe'dir.

Bir müzikal drama, mantığımızı göre hareket eden gerçekçi olaylar karakterleri ya da günlük hayatımızdan çıkan olayları sunmamalıdır; onları sunan bir oyun bizi sadece seyirci yapar. Müzikal drama her şeyde gerçekliğin ve gerçeğin karşıtı olmalıdır; o zaman her birimizi, bir dereceye kadar, sanat eserinin yaratılışında, zekaya ulaştığı biçimde gerçek bir işbirlikçi yapar. Mantık kavramının yerini oyun kavramı alır, bu da şair-müzisyenin hayal gücüne sınırsız alan verir. Bir müzisyen, opera librettolarını ya masal alanında, doğa üstü konularda ya da karakterin büyüünün elde edilebileceği mizah ve oyun dünyasında aramalıdır.

[...] Dolayısıyla müziğin operada kesin ve iyi tanımlanmış bir işlevi vardır, ancak opera gereksinimleri ne kadar vazgeçilmez olursa olsun, müziğin sadeliği ve basitliği gücünü asla kaybetmemelidir. Gerçek bir opera librettosu müziksiz (tamamen dramatik bir eserden farklı olarak) düşünülemez ve Busoni'nin yazdığı opera müziği, metinden ayrılabilir bile yine de performansa uygun eksiksiz bir müzik eseri oluşturmalıdır; başka bir deyişle, müzik, kapsadığı dramatik çerçeveden kaldırılabilir bile bir biçimi -şeklini- korumalıdır. Müziğin özerkliğinde, Busoni geleceğin operasını "en yüksek, yani evrensel ve tek müzikal ifade biçimi" olarak yüceltmek için bir neden bulur... Anlatılmazı belirginleştiren, insanların tutkularını harekete geçiren ve onları duyarlı hale getiren, ancak dış olayları ve görünen olayları betimlemeyi reddeden müzik, söze en uygun yeri operada bulur. Mozart'ın operalarında, özellikle de Sihirli Flüt'te Busoni, opera anlayışını bu türün mutlak mükemmelliği olarak kabul eder (Gatti, Busoni, Costa, 1934: 272).

3.3.1. Arlecchino Operasının Konusu

Opera dört bölüme ayrılır;

I.ARLECCHINO als Schalk (<i>Çapkın Arlecchino</i>)	Allegro molto
II.ARLECCHINO als Kriegsmann (<i>Asker Arlecchino</i>)	Allegro assai, ma marziale
III.ARLECCHINO als Ehemann (<i>Bir eş olarak Arlecchino</i>)	Tempo di minuetto sostenuto
IV.ARLECCHINO als Sieger (<i>Galip Arlecchino</i>)	Allegretto sostenuto

Bölüm 1. Çapkın Arlecchino:

Terzi Matteo evinin önünde dikiş dikerken bir yandan sessizce Dante'nin İlahi Komedya'sını okumaktadır. Birinci bölüm (Cehennem)'de yer alan beşinci kanto'dan Paolo ve Francesca'nın yasadışı aşklarının hikayesini İtalyanca olarak yüksek sesle okumaya başlar. İronik olarak, yukarıdaki bir pencereden Arlecchino, Matteo'nun güzel genç karısı Annunziata ile aşk yaşarken görülebilir. Matteo, iki sevgilinin cehenneme mahkûm edilmesi ihtimalini düşünürken Don Juan'ı düşünür ve orkestra, Mozart'ın Don Giovanni'sinden "Champagne Aria"yı alıntılar (Busoni, 1957: 61–62.). Arlecchino yaşlı Matteo'nun yanına atlar ve şehrin saldırı altında olduğunu söyler. Adamın şaşkınlığından faydalanarak anahtarını alır ve onu içeri kilitler. Başrahip Cospicuo ve doktor evin önünden geçerken Matteo'ya bakınırlar. Daha sonra Matteo onlar olduğunu fark edince penceresini aralar ve savaşın kapıda olduğunu söyler. Yaşlı adamın haberini duyunca paniğe kapılan Başrahip ve Doktor durumu belediye başkanına söylemeye karar verirler ve yakınlarda bulunan tavernaya giderler.

Bölüm 2. Asker Arlecchino:

Arlecchino asker üniformasıyla geri döner ve Matteo'ya orduya katılması için çağırıldığını söyler. Matteo hazırlanır ve kitabı Dante'nin İlahi Komedya'sını da yanında götürür. Arlecchino kopyasını yaptırdığı anahtarın orijinalini gizlice Matteo'ya geri verir.

Bölüm 3. Bir Eş Olarak Arlecchino:

Arlecchino Matteo'nun evine girmek üzereyken eşi Colombina, sadakatsizliği için onu azarlamaya başlar. Kaçamağını avare bir ozan gibi anlattıktan sonra, Leandro ortaya çıkar ve Colombina'ya serenat yapmaya başlar. Arlecchino kulak misafiri olur ve onu düelloya davet eder (Boyden, 2002: 67-70).

Bölüm 4. Galip Arlecchino

Başrahip ve Doktor tavernadan geri dönerken yerde yatan Leandro'yu görürler ve öldüğünü düşünürler. Başrahip etrafta bakan insanlardan yardım ister fakat herkes kayıtsız kalır. Colombina, Leandro'nun henüz ölmediğini anlar ve bir eşek arabasıyla onu hastaneye götürürler. Bu sırada Arlecchino, Annunziata ile kaçır. Matteo geri döner. Kitabını okumaya devam ederken sabırla eşini bekler.

3.4. Turandot

Ferruccio Busoni tarafından 1917 yılında bestelenen iki perdelik operadır. İlk önce Turandot fikri Carlo Gozzi'nin Commedia dell'arte tarzında yazdığı Turandot isimli oyununa eşlik etmesi üzerine bestelenen sadece müzikal bir orkestra eseri idi. Bu süit 1905 yılında sahnelendi fakat daha sonra Busoni, 1913 yılında bestelediği Arlecchino operası ile sahnelenmek üzere bu süiti bir operaya çevirme fikrine vardı. Bu kararının sebebi ise Zürih'te sahnelenen Arlecchino'nun Stadttheater tarafından süre olarak yeterli bulunmamasıydı. Busoni, 9 Kasım 1916'da piyanist Egon Petri'ye şunları yazdı:

“Bir akşamı doldurmak için bir saatlik Arlecchino'ya hangi parçanın eşlik etmesi gerektiği konusundaki önemli soru, bunun sonucunda yaşadığım zorluklar ve böyle bir programı kalıcı ve geçerli bir biçimde oluşturma isteği beni alelacele Turandot hikayesinin özünden iki perdelik bir opera besteleme kararına götürdü. Birkaç haftadır, bir Turandot operasının librettosunu ve müziğini yazmak gibi bu keyifli görev üzerinde sıkı bir şekilde çalışıyorum. Metni tamamen ve bağımsız olarak yeniden yazıyorum ve tonunu bir pandomime veya sahne oyununa yakın hale getiriyorum. Başlangıçta varsaydığım daha zor bir görev, ama bana kolay geliyor. Her iki parçada da ortak olan maskeli figürler, her ne kadar birbirinden zıt gözükseler de onları birbirine bağlamaya hizmet ediyor” (Dent, Edward).

Busoni, eserin librettosunu Gozzi'nin hikayesine sadık kalarak Almanca olarak kendisi yazdı. 100 günde 300 sayfa yazarak Turandot'u 11 Mayıs 1917 tarihinde Zürih'te Arlecchino ile birlikte sahnelenmek üzere yetiştirmeyi başardı. İsviçre'den sonra eser, Almanya, İtalya, İngiltere başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde sahnelendi. Aynı hikâyeden yola çıkarak Giacomo Puccini'de “Turandot” isimli bir opera bestelemiştir. Üçüncü perdeyi bestelerken kanser hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmiştir ve eserin devamını Franco Alfano getirmiştir. Prömiyeri 1926 yılında yapılmıştır. Busoni'nin Turandot'u 1986 yılında Connecticut Grand Opera ve Stamford State Opera tarafından sahnelenmiştir. Bu temsil sonrasında New York Times gazetesinde Puccini ve Busoni'nin Turandot eserleri arasında şu şekilde bahsedilmiştir;

“Bu gece burada Palace Theatre'da, Connecticut Grand Operası ve Stamford Eyalet Operası, Busoni'nin -ve daha sonra Puccini'nin- Carlo Gozzi'nin oyunundan ilham alarak bestelediği Turandot operasının Amerika prömiyerini gerçekleştirdi. Oryantalizme olan yönelime rağmen, aynı on yılda ve aynı kıtada yazılmış iki opera arasındaki zıtlıklar bundan daha çarpıcı olamazdı. Puccini'nin "Turandot"u ateşli ve

coşkulu, Busoni'ninki ise abartısız ve analitik. "Turandot" için aralarından hangisinin daha iyi olduğunu seçmeye çalışmak doğru değildir. Puccini'nin eseri, "en büyük hitlerinden" biri olmasa da uzun zaman önce repertuvara girmişken, Busoni'nin operası -aslında tüm eserleri- genellikle halk tarafından neredeyse bilinmiyor.

Busoni müziğini- ölçülü, yüce ve duyusal manipülasyondan yoksun olduğu için- seven biri olarak bu dinleyici, bu akşamki performansı derinden etkileyici buldu. Arvin Brown'ın yönettiği ve Ugo Nespolo'nun tasarladığı prodüksiyon, stilize, zevkli bir chinoiserie'yi⁶ çağrıştırdı. Şarkıcılar işinin ehliydi ve Laurence Gilgore'un orkestra şefliği, dürtüsel ve düşüncesele arasında tam olarak doğru dengeyi kurarak müziği hareket halinde tutarken, yazar Romain Rolland'ın güzel ifadesiyle bestecinin, 'savaşın üzerinde' kalmasına izin verdi'' (Page, 1986).

Hem müzisyenlere hem de yazarlara ilham olan Turandot hikayesinin kaynağının bir Türk masalı olduğuna dair iddialar vardır. Turandot kelimesinin "Turanlının/Turan'ın kızı" (Turan-duhter/Turan's daughter)'ndan üretildiği düşünülmektedir (Altar, 1993: 97-98). Konusunun Batılı sanatçılara ulaşması Binbir Gece Masalları'na nazire olarak yazıldığı düşünülen, Binbir Gündüz Masalları (Sakaoğlu, 2015: 18)'nda yer alan "Çin Kraliçesiyle Şehzade Kılaf'ın Hikâyesi" başlıklı masal (Mustafa Hâmi Paşa-Ali Raşit Bey, 2015: 173-287) yoluyla olmuştur. Binbir Gündüz 'de çerçeve hikâyenin baş kahramanı, Binbir Gece, Kırk Vezir gibi diğer hikâye külliyatlarında da yer alan Turan Bey'in kızı Ferahnaz'dır (Sevin, 1960: 37; Mustafa Hâmi Paşa-Ali Raşit Bey, 2015: 8). Bu eser, François Petis De La Croix (1653-1713) tarafından Farsça ve Türkçe yazmalardan derlenmiş (1710-1712), Binbir Gün, Doğu Masalları adıyla yayımlanmış (Erdem, 2007: 255) ve 1867-1873 yılları arasında da Türkçeye aktararak basılmıştır. Turandot'un babası bazı İngilizce çevirilerde Çinli bir hükümdar olarak geçse de "Han" ifadesi onun bir Türk hanı olduğunu gösterir. Hikâyenin Türk kaynaklarıyla bağlantısı eserde yer alan Timur, Altın Han, Nogay, Tataristan, Tatar, Çağatay gibi diğer kişi ve yer adlarıyla da anlam kazanır.

⁶ Chinoiserie, Başta Çin olmak üzere Doğu Asya motiflerini ve üslubunu içeren estetik anlayıştır.

3.4.1. Turandot Operasının Konusu

I. Perde, I.Sahne

İmparator'un kızı Prenses Turandot, kendisiyle evlenmek isteyenlere üç bilmece sorar. Bilmecelerini bilenle evlenecektir fakat bu zamana kadar bilen çıkmamıştır. Talip olup bilmecelerini çözemeyenler ise idam edilmiştir. Kalaf, daha önce Turandot'la evlenmek isteyen ve idam edilen bir talip tarafından atılan resimle karşılaşır ve Turandot'a talip olup onu kazanmayı hedefler.

II.Sahne

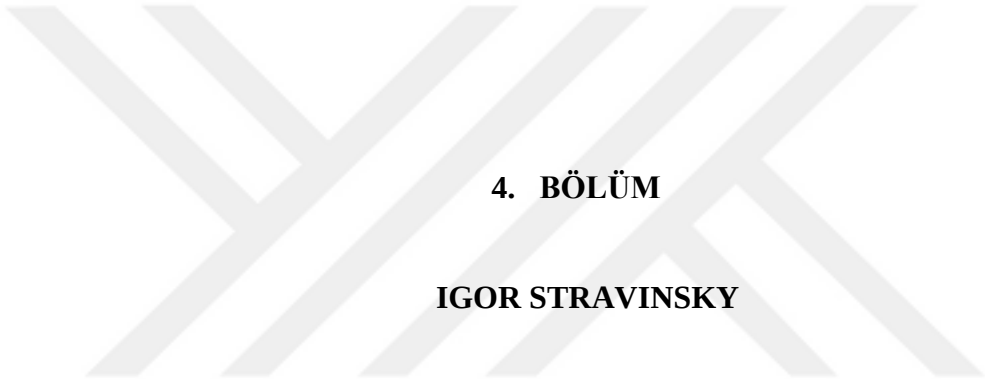
Kalaf, bilmeceleri bilemeyip Turandot'u elde edememektense ölmeyi tercih edeceğini söyler. İmparator ise kızın inatçılığından ve vurdumduymazlığından şikâyet etmektedir. Turandot, Prens Kalaf'ı tanıyan ama bundan kimseye bahsetmeyen hizmetçisi Adelma ile sahneye girer. Turandot Kalaf'a üç bilmece sorar. Kalaf üçünü de doğru yanıtlar. Bu durum Turandot'u kızdırır. Ona adını sorar. Kalaf ise Turandot'a ismini ve soyunun nereden geldiğini bilmesi için meydan okur. Eğer bilirse oradan ayrılacak ve Turandot ile evlenmeyecektir.

II.Perde I.Sahne

Turandot, Prense karşı olan karmaşık hislerinden bahseder. Hizmetçisi Adelma ise Turandot'a Prensini adını bildiğini, özgürlüğüne kavuşması şartıyla ismini kendisiyle paylaşacağını söyler. Turandot kabul eder.

II.Sahne

Turandot, merakla bekleyen kalabalığa Prensini isminin Kalaf olduğunu duyurur. Hayal kırıklığına uğrayan Kalaf, oradan ayrılmak üzere harekete geçer. Fakat Turandot, Kalaf'a olan sevgisini itiraf eder ve onu gitmekten alıkoyar. Opera final ansamblе'ı olan 'Was ist das alle Menschen bindet mi?' ("Tüm insanları yöneten nedir?") ile sona erer. Buna "Die Liebe" ("Aşk") yanıtı verilir.



4. BÖLÜM

IGOR STRAVINSKY

4.1. Yaşamı

Tam adı Igor Fyodorovich Stravinsky olan Rus asıllı besteci Stravinsky, 17 Haziran 1882'de, Rusya'nın Oranienbaum (şimdiki Lomonosov) kentinde dünyaya geldi. Dört çocuklu ailenin üçüncü çocuğuydu. Babası Fyodor Stravinsky opera sanatçısı, annesi Anna Stravinsky ise piyanistti. Stravinsky'nin onların izinden gitmesini istemeyen ailesi, ortaokuldan mezun olduktan sonra onu hukuk okumaya ikna etti. Ancak, Saint Petersburg Üniversitesi'ne kaydolduktan sonra Stravinsky, babası ünlü besteci Nikolai Rimsky-Korsakov olan Vladimir Rimsky-Korsakov ile arkadaş oldu. Stravinsky, 1902'de babasının ölümü üzerine sanatsal kariyerine devam etme özgürlüğüne sahip olduğu için kısa süre sonra Nikolai Rimsky-Korsakov'un öğrencisi oldu. 1905 yılının başlarında, üniversitede eğitimini tamamladıktan sonra, hayatının yönünü tamamen değiştirmişti. Hukuk mesleğini kalıcı olarak bir kenara bırakarak, Rimsky-Korsakov altında iki yıllık yoğun bir enstrümantasyon çalışmasına başladı. 1906'da Stravinsky, onu hukuk kariyerinden müzik kariyerine sürüklemekte güçlü bir araç olan kuzeniyle evlendi (Ewen, 1937: 8). 1907'de ilk çocukları Theodore, 1908'de ise ikinci çocukları Ludmila dünyaya geldi (White, 1979: 29). Paris'teki Rus Balesi için aldığı siparişler nedeniyle 1910-1914 arası Rusya'da fazla bulunamadı. Fransa, Rusya ve İsviçre arasında dolaşan Stravinsky, 1914'te aile evi için Montrö'deki Clarens köyünü seçti ve 1915'ten itibaren, savaş sırasında güvenli bir sığınak olan İsviçre'nin frankofon bölümünde Lozan yakınlarındaki Morges'te yaşadı (Fladt, 2014). Bu süreçte iki çocuğu daha dünyaya geldi. Savaş sırasında kardeşi Gury Stravinsky (1884-1917) 1917'de cephede hayatını kaybetti. Bunun üzerine kendisine Almanca öğreten ve bir anne gibi sevdiği Alman dadısını 1917'de savaşın yıktığı Almanya'nın St.Petersburg kentinden İsviçre'ye getirmeyi başardı. Savaş ve ardından gelen Rus Devrimi, Stravinsky'nin anavatanına dönmesini imkânsız hale getirdi ve Ekim 1962'ye kadar tekrar Rus topraklarına ayak basmadı (Jones, 2020). Hem Rusya'daki mali kaynaklarından hem de eserlerini üretme şansından mahrum kalan Stravinsky, Rus Devrimi'nden sonra artan önemli mali sorunlarla karşı karşıya kaldı (Fladt, 2014). 1920-1939 yılları arasında Fransa'da yaşadı. 1938'de büyük kızını, 1939'da karısını ve annesini kaybetti. II. Dünya Savaşı başlayınca Avrupa'yı terk ederek Harvard Üniversitesi'nden gelen çağrıyla kabul etti ve konferanslar vermek üzere ABD'ye gitti. 1940'ta uzun zamandır tanıştığı oyuncu Vera de Bosset ile ikinci evliliğini yaptı. Aynı yıl Los Angeles'a taşındıktan sonra 1945'te ABD vatandaşı oldu. Stravinsky 1971'de New York'ta hayatını kaybetti. Naaşı Venedik'te toprağa verildi.

Ailesinin ısrarı üzerine hukuk okuyan Stravinsky, babasının vefatından sonra sınıf arkadaşı Vladimir Rimsky-Korsakov'un babası Rimsky-Korsakov'un özel öğrencisi oldu.

Rimsky-Korsakov, Stravinsky'e esas olarak orkestrasyon konusunda ders verdi ve her yeni çalışmayı aralarında tartışarak, Stravinsky'e önerilerde bulunarak, gelişmekte olan bestecinin akıl hocası olarak hareket etti (Taruskin, 2022). Zamanla Rimsky-Korsakov'un evinde düzenlenen, 'Guima' olarak bilinen haftalık toplantılarda görevli oldu ve bu yavaş yavaş düzenli hale geldi. Bu toplantılar, Rimsky-Korsakov'un öğrencilerinin bestelerinin yapıldığı ve tartışıldığı haftanın belirli günlerinde yapıldı (White, 1979: 26). Stravinsky bir konuşmasında şöyle söylüyor:

“Onunla bu şekilde çalıştım: Bana orkestrasyonunu yapacağım yeni bitirdiği yeni bir operanın piyano notasının (Pan Voyevoda) bazı sayfalarını verirdi. Bir bölümü düzenlediğimde, bana aynı pasajın kendi yazdığı enstrümantasyonunu gösterirdi. Onları karşılaştırmamı ve sonra neden kendisinin farklı yaptığını açıklamamı isterdi. Ben ne zaman açıklayamasam, açıklayan her zaman kendisi olurdu” (White, 1979: 27).

Rimsky-Korsakov ile yaptığı çalışmaların ilk meyveleri, 1906 ile 1907 yılları arasında bestelediği, Mi bemol majör tonunda, Korsakov'a ithaf ettiği bir Senfoni ve Faune et Bergère adlı Pushkin'in üç şiiri üzerine sonra vokal ve orkestra için bir süitti. Bu çalışmalarda, gelecekteki isyancı, gelenek karşısında meydan okuyan tavrını henüz göstermeye başlamamıştı (Ewen, 1937: 9). Stravinsky, orkestra için Scherzo Fantastique eseri ve librettosu Andersen'in ünlü masalına dayanan üç perdelik eseri The Nightingale üzerinde çalışmaya başladı. Rimsky Korsakov, her iki bestenin taslağını gördü, büyük bir beğeniyle onayladı. İlk kez genç besteci için parlak bir kariyer öngördü. 1908'de Stravinsky, Rimsky-Korsakoff'un kızı Sonia'nın yaklaşmakta olan evliliği onuruna hazırlanan Feu d 'artifice (Havai Fişek) adlı müziği yazmak için operasının kompozisyonunu bıraktı. El yazmasını, düğün için bir sürpriz olarak Korsakov'a gönderdi. Ancak Korsakov bu eseri hiç görmedi. Paket, “muhatabın ölümü nedeniyle açılmadan Stravinsky'ye iade edildi ” (Ewen, 1937: 9).

“Kendisine ithaf ettiğim Mi bemol majör op.1 eserimi ve vokal süitim Faune et Bergere'i iyi biliyordu ayrıca her ikisi de onun yardımı ve gözetimi ile düzenlenen bir konserde sahne aldı. Scherzo Fantastique'imın el yazmasını görmüştü ama ölümü onu duymaktan alıkoydu. Bana asla iltifat etmedi; öğrencilerini övmek konusunda her zaman ağzı sıkı ve cimri davranırdı. Ama ölümünden sonra arkadaşları bana Scherzo Fantastique orkestrasyonumu büyük bir övgü ile anlattığını söylediler” (Craft, 1959: 40).

Sergei Diaghilev, Stravinsky'nin ilk orkestral eserleri Havai Fişekler ve Scherzo Fantastique'ini duydu ve Stravinsky'den Chopin'in bazı parçalarını Rus Balesi için düzenlemesini isteyecek kadar etkilendi. 1910'da Stravinsky'den, ilk müziğini sipariş etti ve bunun üzerine The Firebird ortaya çıktı (James, 2007: 169). Diaghilev, basın için The Firebird'ün gizli gizli önizlemelerini düzenlemeye başladı. Bu etkinliklerden birine katılan Fransız eleştirmen Robert Brussel, 1930'da şunları yazdı:

‘‘Besteci, genç, zayıf ve çekingen görünüyordu. Düşünceli gözleri ve enerjik görünen yüz ifadesi ile piyanonun başındaydı. Çalmaya başladığı anda, mütevazı ve loş görünen ortam göz kamaştırıcı bir ışıltıyla parladı. İlk sahnenin sonunda fethedildim: sonuncusunda hayranlık içinde kayboldum. Nota sehpası üzerindeki el yazması üzerine ince kalemlerle notlar aldı ve bir başyapıt ortaya çıkardı’’ (Walsh, 1999: 138).

25 Haziran 1910'da Paris Opéra'da The Firebird'ün prömiyeri, Stravinsky'yi bir gecede genç kuşak besteciler arasında en yetenekli kişilerden biri olarak duyuran göz kamaştırıcı bir başarıydı. Bu çalışma, ustasının gösterişli romantizmi ve orkestral çeşitliliğini ne kadar bütünüyle özümsemiş olduğunu gösterdi. Firebird, Stravinsky ve Diaghilev'in arasındaki bir dizi iş birliğinin ilkiydi (Taruskin, 2022). Igor Stravinsky, önümüzdeki dört yıl boyunca Diaghilev ile yakın iş birliği içinde çalışarak yazları Rusya'da ve kışları İsviçre'de geçirdi. Bu dönemde, 'Petrushka' (1911) ve 'Le Sacre du printemps' (The Rite of Spring, 1913) dahil olmak üzere pek çok eser besteledi. 13 Haziran 1911'de, Ballet Russes tarafından Petrushka balesinin prömiyeri yapıldı. Başrolü ise balet Vaslav Nijinsky oynadı. The Rite of Spring (Bahar Ayini) sahnelendiği sırada seyircilerden büyük tepki topladı. Stravinsky'nin cesur ritimleri ve disonans aralıkları ustaca kullanımı, alışlagelmişin dışındaydı. "Le Rossignol" (The Nightangle) adlı eser, Moskova Bağımsız Tiyatrosu tarafından sipariş edildi. Ancak bazı nedenlerden ötürü Ballets Russes tarafından Moskova yerine, 26 Mayıs 1914'te Paris'te prömiyeri yapıldı.

[...] Stravinsky'nin müziği ne ölçüde Rus kökeninden etkilendi? Bu sorunun basit bir cevabı, Rus müziğinin iki temel faktörünün Stravinsky'nin müziğindeki kalıcı varlığına işaret edecektir:

1. Rus halk sanatının melodileri- tavırları, halk müziğinin dansları, şarkıları ve zekâları ile Rus folklorunun hikayeleri- Rusya'da bulunan Tatarlar, Türkler ve benzeri etnik kökenler aracılığıyla Doğu ve Yakın Doğu'nun etkisini taşır.

2. 988'de Kiev'in Hristiyanlaşmasından bu yana, daha erken olmasa da 17. yüzyılın sonlarından itibaren Rus kültürünü etkileyen iç ve dış melezleşmeden etkilenen 19. yüzyıl Rusya'sının sanat-müziği ve Rus kültürünün Bizans geleneklerini asimile ettiği için, daha da geriye, Helenizm'e dönüyor.

3.Dostoyevski, bu melezleşme unsurunu, Puşkin üzerine yaptığı bir konuşmada, Rus sanatının tipolojisinin karakteristik, hatta temel bir özelliğinin, başka bir ulusun ruhuna tamamen girme yeteneği olduğunu söyleyerek tanımladı (Truman, 1992: 225).

Stavinsky'nin Neoklasisizmi bazı besteciler tarafından benimsendi ve dilinin öğeleri bütün bestecilerin düşüncesine girdi; ama 1920'den sonraki müziği, Rus balelerinin yarattığı çalkantıyı asla yaratmadı. Yeni eserler, kozmopolit ve genellikle soyut sayıldı; Stravinsky'nin kendisi de bir kozmopolitti: 1914'ten 1920'ye kadar çoğunlukla İsviçre'de 1920'den 1939'a kadar Fransa'da (1934'te Fransız vatandaşı oldu) ve 1939'dan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde (1945'te Amerikan vatandaşı oldu) yaşayan Rus bir mülteciydi. Stravinsky'nin neoklasik partiyonlarına halk, özel bir ilgi göstermedi ve o da bu gerçeğin farkındaydı. Otobiyografide belirttiği gibi:

“Bir besteci olarak meslek yaşamımın başlangıcında halk tarafından epeyce şımartıldım... Ama çok belirgin bir duygum var; son on beş yıllık zaman zarfında, yazılı eserlerim beni dinleyici kitlesinden uzaklaştırdı... Ateş Kuşu, Petruşka, Bahar Ayini ve Düşün'ün müziğini seven ve bu eserlerin diline alışan dinleyici, başka bir ifade tarzıyla konuştuğumu duyunca şaşırıyor. Müzikal düşüncemin ilerleyişinde beni izleyemezler ve izlemezler. Beni heyecanlandıran ve sevindiren şeyler onları ilgilendirmiyor, onların ilgisini çekmeye devam eden şeyler de bana artık çekici gelmiyor” (Stravinsky, 1998).

Stravinsky'nin temsil ettiği şey, diğer şeylerin yanı sıra, Romantizmden tam bir kopuştu. Stravinsky ve onun müziğiyle ilgili her şey romantiklik karşıtıydı. 1930'larda, Stravinsky müziğin hiçbir şeyi "ifade etmek" anlamına gelmediğini söylediğinde büyük bir atılım gerçekleşti. Gelenekçiler bu ifadelere çok uzun zaman tepki gösterdi. Schoenberg'e göre Stravinsky'nin anlatmak istediği şuydu:

“Müzik tam da doğası gereği müzikten başka bir şey ifade edemez. “Besteciler notaları birleştirir. Hepsi bu.” Bu, Yeni-Hanslickçi bir fikirdi. *The Beautiful in Music*'te Hanslick, bütün savını, müziğin resim yapamayan ya da geniş duygulanımlar

dışında bir şey iletmeyen, tamamen soyut bir sanat olduğu kuramına dayandırmıştı. Estetikçiler, müzikte anlamın anlamı üzerine epeyce çalışmış olmalarına ve doyurucu bir yanıtı ulaşamamalarına rağmen onun ve Stravinsky'nin açıklamaları doğru olabilir. Stravinsky, müziğin öncelikle form ve mantık olduğu inancını hiçbir zaman gizlemedi. Anti-Romantizmi, müziğini yanlış yorumlayan icracılara ve şeflere şiddetli saldırılara kadar vardı. Pek çok Romantik müzik kadar, bu tür yanlış yorumlamalar da Stravinsky'yi sinirlendiriyordu. Ana ilgi alanı, yapı, doku, denge, ritim olmaya devam etti. Müziği üstün bir mantıkçının eseridir'' (Schoenberg, 1997: 271).

Stravinsky, 20. yüzyıl müziğine büyük katkıda bulunmuş, kendine özgü stili ve müzik düşüncesiyle önemli sonuçlar doğurmuştur. Bileşik ölçülü asimetrik kalıpları araştırmış, müzik cümlelerinde kullandığı figür ve motifleri uzatarak ya da çıkararak simetrik cümleme geleneğini yıkmıştır. Eserlerindeki ritmik dokuyu her zaman ön planda tutması, kendine özgü yaratıcı stiline en önemli özelliğidir (Demirel, 2009: 15).

4.2. William Hogarth

10 Kasım 1697'de üç çocuklu bir ailenin tek oğlu olarak Londra, İngiltere'de doğdu. 1707 yılında babasının borçları nedeniyle hapisaneye girmesinden sonra gümüş üzerine gravür yapan zanaatkâr, Ellis Gamble'ın yanında işe girdi. 1720 yılında ise kendi gravür atölyesini kurdu. Bu sırada çizim dersleri almaya başladı. Londra sokaklarının, müstehcen evlerin, panayırların ve tiyatroların coşkulu yaşamını bizzat biliyordu ve bu sayede popüler kültüre dayanan zevkleri gözlemlene şansı elde etti. Esasen biçimsel değerlerden ziyade dışavurumcu değerlerle ilgilenen sezgisel bir gerçekçi, bir tür görsel anımsatıcı geliştirdi: "taklit etmek istediği her şeyi anında çizmeden gözleriyle zihnine kazıma." Günlük yaşamı yakından gözlemleyen Hogarth, olağandışı görsel hafızasını, ön çalışmalardan vazgeçip fikirlerini doğrudan kâğıda veya tuvale aktarana kadar eğitti. Bu ilham verici doğaçlama, çok çeşitli reproduksiyon gravürlerine aşinalık yoluyla edinilen, Avrupa sanat geleneğine dair müthiş bir bilgiyle desteklendi (Benenson, 2022). Sir James Thornhill'in geç Barok tarzı akıcı bir şekilde uyarlamasının uzun süredir hayranıydı ve 1724'te Thornhill'in evinde yeni açılan bir çizim okuluna katıldı. Bu kritik bir birlikteliğin başlangıcıydı. Kral tarafından resmi olarak görevli ressamı statüsünde olan ve İngiliz doğumlu ilk şövalye-ressam ünvanını taşıyan Thornhill, kariyerinde yerli sanatın canlılığını ve sanatçının sosyal saygınlığını doğruladı. Hogarth hem kişisel nedenlerle hem de toplumda yaşamsal bir yaratıcı güç olarak sanata inandığı için

tutkuyla ilgilendi. Eski ustalara olan büyük hayranlığı ve yabancı sanatçılara karşı duyulan ön yargıları küçümsedi. 1724'te bağımsız olarak yayınlanan ilk büyük eseri *Masquerades and Operas*'da Hogarth, çağdaş zevklere karşı eleştirel yaklaştı ve hayatı boyunca güçlü bir şekilde sürdürdüğü duruşunu ifade etti. (Benenson, 2022) Thornhill'in kariyerindeki etkisi kadar özel hayatındaki etkisi de büyüktür. Hogarth, Thornhill'den dersler almaya başladığı sırada Thornhill'in kızı Jane ile birbirlerine âşık olurlar. 1729 yılında Jane babasının izni olmadan William Hogarth ile Paddington'da evlenir. Hiç çocukları olmamıştır ve William Hogarth'ın ölümüne dek evli kalmışlardır.

1728 yılında John Gay'in librettosunu kaleme aldığı ve müziğini Johann Christoph Pepusch'ın düzenlediği *The Beggar's Opera* (Dilenci Operası) Hogarth'ın ilgisini çekmiştir. Üç perdelik bir 'ballad opera' formunda olan bu eser, İngiliz aristokratlarının İtalyan operasına olan hayranlığını hiciv sanatı ile aktarmaktadır. Opera içerisinde sosyo-kültürel anlamda eleştirel yaklaşımlar, ekonomiyi, adaletsizliği ve siyaseti hicvetmektedir. John Gay, bu operayı sadece ticari amaçla değil aynı zamanda tam olarak Hogarth'ın da yapmak istediği gibi, toplumun ikiyüzlülüğünü sanat yoluyla göstermeye çalışmıştır. Eser içerisindeki müzikler daha önce bestelenmiş tanınmış melodilerdir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Hogarth'ın bu esere ilgi göstermesi şaşırtıcı değildir ve 1731 yılında operanın bir sahnesini resmetmiştir.



Resim 4- The Beggar's Operasından bir sahne.

1720 yılında Güney Amerika'da faaliyet gösteren Britanya kökenli "The South Sea Company" (Güney Denizi Şirketi) büyük bir ekonomik buhrana sebep oldu. Parlamento, ulusal borcu üstlenmesi karşılığında Şirkete Afrika ve İspanya'nın Amerikan kolonileri arasında ticaret yapma tekelini verdi. Latin Amerika altınıyla ilgili hikayelerle kışkırtılan yatırımcılar, hisse senetlerini kaptı ve bunu yaparken de fiyatları çılgınca şişirdi. 1720 yazında talep ateş seviyesine ulaştı ve Gürcü toplumunun tüm sınıflarının- Kralın metresinden kırsal işçilere kadar- hızlı ve kolay bir kar elde etme umuduyula yatırım yaptığı bildirildi. Ancak, piyasa sürdürülemezdi ve ticaretin gerçekleri beklentilerin çok altında kaldığından, balon patlayarak ulusal bir krize ve geniş çaplı finansal yıkıma neden oldu. (British Library, 2021)

Borsada büyük bir çöküş meydana gelmesiyle ekonomik buhrana yol açan ve İngiliz devletinin para kaybetmesine sebep olan "Güney Denizi Balonu" üzerine Hogarth, tepkisiz kalmayarak ilk hiciv çalışmasını gerçekleştirmiştir.



Resim 5- "The South Sea Scheme"

Hogarth'ın ona ün kazandıran eseri altı resim ve gravürden oluşan "A Harlot's Progress" dir. Eser, Londra'ya gelen köylü bir genç kız olan Molly Hackabout'ın başına gelenleri anlatır. İlk tabloda Molly'nin bir at arabasından indiğini ve bu sırada genelev sahibi bir kadın tarafından ikna edildiği görülüyor. İkinci tabloda ise Molly'nin zengin bir Yahudi tüccarın metresi olduğu görülmektedir. Üçüncü tablo, ikinci tablonun aksine sefaleti yansıtır. Molly sıradan bir fahişeye dönüşmüştür. Kapıdan sulh hakiminin girmesiyle fuhuş suçundan tutuklanmak üzere olduğu görülmektedir. Dördüncü tabloda, Londra'nın kötü şöhretli Bridewell hapishanesinde cezasını çektiği görülmektedir. Beşinci tabloda ise, kasvetli bir tavan arasında geçmektedir. Molly'nin zührevi bir hastalıktan ölmek üzeredir. Molly'nin hizmetçisi başındadır, başka bir kadın ise sandığı karıştırmaktadır. İki şarlatan doktor ellerinde tuttıkları ilaçlar üzerine tartışmaktadırlar. Diğer figürlerin yansira gayrimeşru çocuğunun ateş yanında oynadığı görülmektedir. Son tabloda ise Molly'nin cansız bedeni yarı açık tabutun içerisinde. Oda cenazeye katılan insanlarla doludur. Fakat bu gravür içerisinde ahlaksız davranışların sürdürüldüğü gözlemlenmektedir. Bir cenaze levazımatçısının başka bir fahişeye avans verdiği

ve bir din adamının elini bir fahişenin eteğinin altında olduğu görülmektedir. Tüm bunların yanı sıra Molly'nin çocuğu tabutun önünde, başkaları tarafından görmezden gelinerek yalnız başına oturmaktadır. Bu seride yer alan yan figürlerin o dönemin sansasyon yaratan gerçek isimlerini resmettiği bilinmektedir. A Harlot's Progress'in bu çalışma adına en önemli noktalarından biri A Rake's progress için ön hazırlık olmasıdır. Hogarth A Harlot Progress ile büyük ün ve para kazanınca bir sonraki eseri için hazırlanmaya başladı ve bu eserin en az A Harlot Progress kadar ona değer katmasını ve para kazandırmasını istedi. A Harlot Progress'de bir genç bir kızın fahişeye dönüşümünü ve kötü sonunu anlatırken Hogarth A Rake's Progress için ana kahramanını bir erkek olarak belirlemiştir. Genç bir adamın kendisine kalan servet üzerine bir hovardaya dönüşmesini ve aynı şekilde kötü sonunu aktarmıştır. Hogarth'ın bu eseri en az ona ün kazandıran eseri kadar ilgi görmüştür.

4.3. A Rake's Progress

William Hogarth'ın 1733-1735 yılları arasında "modern ahlak" konusunu işlediği ikinci serisidir. Toplam sekiz gravürden oluşur. Hogarth, A Harlot's Progress serisinde çok defa eserlerinin izinsiz kopyalanması nedeniyle mağdur olmuştur. Hatta sırf bu yüzden telif hakları yasası üzerine bir girişimde bulunup sonuç netleşene kadar A Rake's Progress'i duyurmamıştır. Gravür Telif Hakları Yasası'nın (aynı zamanda çabaları nedeniyle Hogarth Yasası olarak da bilinir.) yürürlüğe girdiği 25 Haziran günü eserini yayımlamıştır. Fakat çabaları karşılığını ne yazık ki bulamamıştır. Eserini taklit etmek isteyenler, Hogarth'ın gravürlerini sergilediği sırada eserleri hafızasına alarak taklitlerini oluşturmuşlardır. Igor Stravinsky'nin The Rake's Progress operasına ilham kaynağı olan Hogarth'ın bu eseri aynı zamanda başka sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Buna örnek olarak Gavin Gordon'ın 1935 yılında bestelediği "The Rake's Progress" isimli balesi örnek gösterilebilir. A Rake's Progress'in konusunu kısaca özetleyecek olursak;

Tom'un babası zengin fakat aynı zamanda cimri bir tüccardır. Vefatı üzerine serveti oğlu Tom Rakewell'e kalmıştır ve Tom okuduğu Oxford'dan serveti devralmak üzere Londra'ya geri dönmüştür. Tom'un dönüşü ve servete sahip olması ile başlayan yolculuğu, yaptığı hatalar, modern çağın ahlaksız eğilimlerine sağlamaya çalıştığı adaptasyon nedeniyle başına gelenleri aktararak "kötü" bir sonla bitmektedir.



Resim 6- ‘‘A Rake’s Progress’’ 1. Gravür ‘‘ The Heir’’

İlk gravürde (*The Heir/Mirasçı*), Tom’un kendisine yeni kıyafetler diktirdiği, hamile olan sevgilisi Sarah Young’ı reddederek ona para uzattığı görülmektedir. Duvarda ise babasının para saydığı bir resmi bulunur. Bu resim ve gravürde yer alan diğer detaylar babasının cimriliğini temsil etmektedir.



Resim 8- "A Rake's Progress" 3. Gravür "The Orgy"

Üçüncü gravürde (*The Orgy/Alem*) Tom o dönemin Londra'sında ün kazanmış genelev Rose Tavern'de fahişeler ile vakit geçirmektedir. Fahişeler Tom'un saatini çalmaktadırlar. Tom ise kendini bu ortama kaptırmış ve benliğini yavaş yavaş kaybetmektedir.



Resim 9- ‘A Rake’s Progress’ 4. Gravür ‘The Arrest’

Dördüncü gravürde (*The Arrest/Tutuklama*) Tom’un Büyük Britanya ve İrlanda kraliçesi, Kraliçe Caroline’ın St.James Sarayı’nda düzenlenen doğum günü davetine giderken icra memurları tarafından durdurulduğu ve tutuklanmak üzere olduğu görülmektedir. Bu sırada çocuğuna gebe olan Sarah Young, onu reddetmesine rağmen icra memurlarına para uzatarak Tom’u kurtarmaktadır.



Resim 10- ‘A Rake’s Progress’ 5. Gravür ‘The Marriage’

Beşinci gravürde (*The Marriage/Evlilik*) servetini kurtarmaya çalışan Tom yaşlı ve çirkin bir kadınla evlenmektedir. Arka planda ise sinirli annesinin yanında kucagında çocuğuyla birlikte Sarah Young görünmektedir.



Resim 11- ‘‘A Rake’s Progress’’ 6. Gravür ‘‘The Gaming House’’

Altıncı gravür (*The Gaming House/Kumarhane*) Tom, servetini tekrar kaybeder, yaşadıklarından ders almamıştır ve sonu yaklaşmaktadır. Arkasındaki yangının farkında bile değildir.



Resim 12- ‘A Rake’s Progress’ 7.Gravür ‘ The Prison’

Yedinci gravür (*The Prison/Hapishane*) Fleet hapishanesinde geçmektedir. Borçlarını ödeyemeyen Tom, borçluların kapatıldığı bu hapishanede cezasını çekmektedir. Aynı gravürde Tom’un düştüğü sefil hali gören Sarah baygınlık geçirmiştir ve küçük kızını da yanındadır.



Resim 13- "A Rake's Progress" 8.Gravür "The Madhouse"

Sekizinci ve son gravür (*The Madhouse/Akıl Hastanesi*) Tom'un içler acısı sonunu gözler önüne serer. Yarı çıplak şekilde kapatıldığı akıl hastanesinde kendinden geçmiştir. Başında ise sadık sevgilisi Sarah Young vardır. William Hogarth'ın modern ahlakı eleştirdiği bu eserin orijinal yağlı boya tablo hali Londra'daki Sir John Soane Müzesi'nde halen sergilenmektedir.

5. BÖLÜM
THE RAKE'S PROGRESS

5.1. Konu Özeti ve Müzikal Sınıflandırma

The Rake's Progress, Igor Stravinsky'nin neoklasik yönelimi doğrultusunda 1948-1951 yılları arasında bestelediği üç perde ve bir epilogdan oluşan operadır. Librettosu, Stravinsky'nin Chicago Art Institute'de görüp etkilendiği William Hogarth'ın sekiz gravürden oluşan "A Rake's Progress" adlı eserinden ilham alınarak Wystan Hugh Auden ve Chester Kallman tarafından uyarlanmıştır. Operanın ilk gösterimi 11 Eylül 1951 yılında, On dördüncü Uluslararası Venedik Çağdaş Müzik Festivali sırasında Teatro La Venice'de gerçekleştirilmiştir. Kostüm ve sahne tasarımcıları, orkestra ve koro Milano'dan Teatro alla Scala'dan gelmiştir. Operanın ilk gösteriminde Anne Trulove rolünü, Elisabeth Schwarzkopf, Tom Rakewell rolünü, Robert Rounseville canlandırmıştır. Opera içerisindeki rol dağılımı ise aşağıdaki gibidir:

- Tom Rakewell, Tenor
- Anne Trulove, Soprano
- Nick Shadow, Bariton
- Baba The Turk, Mezzo Soprano
- Father Trulove, Bass
- Mother Goose, Mezzo Soprano
- Sellem (Açık artırmacı), Tenor
- Keeper of the Madhouse (Tımarhane görevlisi), Bass

I. Perde, I. Sahne

18.Yüzyıl, İngiltere. Bir ilkbahar günü öğleden sonra.

Duet ve Terzetto: Trulove'ın kasabasındaki kır evinin bahçesinde Anne Trulove ve Tom Rakewell bahar ve aşkı anlatan bir düet seslendirirler. Anne'in babası Trulove gelir. Kızına evlenme teklifi etmiş olan Rakewell hakkında şüpheleri vardır. *Recitativo:* Tom'a onun için Londra'da bir iş bulduğunu söyler. Fakat Tom reddeder. *Recitativo ve Aria:* İş hayatına olan isteksizliğinden ve kendini kadere bıraktığından bahseder. "Keşke param olsaydı" dileğinden sonra Nick Shadow belirir. *Recitativo:* Tom'a bir amcası olduğunu, amcasının vefat ettiğini ve tüm servetinin ona kaldığını söyler. *Quartet:* Tom dilediğinin gerçekleştiğini ve Shadow'a minnettar olduğunu dile getirir. Shadow'un kendisine rehberlik etmesini ister. Shadow bu isteği kabul eder. Anne ve babası Trulove bu haberle çok mutlu olmuşlardır. Nick, Tom'a evraklar için derhal Londra'ya gitmeleri gerektiğini söyler. Tom ise mutluluğunu yaşamaktadır ve

beklemesini ister. Baba Trulove, Tom'a hemen gitmeleri gerektiğini mirası ne kadar çabuk alırsa Anne ile o kadar çabuk evlenebileceğini söyler. Anne'de babasının fikrine katılır ve Tom ikna olur. *Recitativo*: Trulove, Shadow'a Tom'un gereksinimlerinden bahsetmek istediğini söyler ve ikisi sahneden ayrılırlar. *Duet*: Anne ve Tom birbirlerine olan bağlılıklarını dile getirerek vedalaşırlar. *Recitativo*: Tom Shadow'a rehberliğinin ücretini sorar. Shadow ise bir yıl bir gün sonra hesaplaşmayı teklif eder. Makul görünen bu teklifi Tom kabul eder.

II. Sahne

Genelev, Londra. Bir yaz günü.

Koro: Şarkı söyleyerek Venüs ve Marsa kadeh kaldırırlar. *Recitativo*: Shadow, Tom'a öğrettiklerini ve verdirdiği sözleri Genelevin sahibesi Mother Goose'a anlatmasını ister. Tom Mother Goose'un sorularına cevap verir fakat "Aşk nedir?" sorusunda tereddüt eder ve cevap vermeyi reddeder. Tom geç olduğunu söyleyerek genelevden ayrılmak ister fakat Shadow kurnazlığı ile Tom'un genelevde kalmasını sağlar. *Koro*: Zevk ve sefadan bahsederler. *Recitativo*: Shadow, ayağa kalkarak Tom'u takdim eder ve bu "zevk mabedinde" bir şarkı söylemesini ister. *Cavatina*: Tom huzursuzdur, geride bıraktığı Anne'i ve ona verdiği sözleri hatırlar. *Koro*: Tom'un duygusal boşluğundan faydalanarak onu kendilerine çekmek isterler fakat Mother Goose bu gece Tom'un kendi ödülü olduğunu söyler Tom bu daveti kabul eder ve sahneden çıkarlar.

III. Sahne

Trulove'ın kasabadaki kır evinin bahçesi. Sonbahar akşamı.

Recitativo, Aria ve Cabaletta: Anne, Tom'dan hiç haber almamıştır ve ona verdiği sözleri unutmasından şüphe duymaktadır. Londra'ya gidip Tom'u bulmaya karar verir.

II. Perde I. Sahne

Tom Rakewell'in Londra'daki evi. Bir sonbahar sabahı.

Aria: Tom kalbinde hissettiği derin bir boşluktan söz eder. *Recitativo*: Londra'da yaşadığı hayattan yakını. Eski hayatına ve Anne'e duyduğu özleminden bahseder fakat cesareti yoktur. *Aria*: Yaşadığı hayatın 'sahte' olduğunu ve kalbindeki boşluğu, karanlığı anlatır ve bu kez "mutluluğu" diler. *Recitativo*: Shadow, elinde bir gazeteyle içeri girer, "çirkin" bir kadını

Tom'a gösterir ve tüm kurnazlığıyla "hiçbir yükümlülüğü" olmadığı halde tamamen "kendi isteğiyle" Tom'u bu kadınla, Baba the Turk ile evlenmeye ikna eder. *Aria*: Özgür olmaktan, kendi kaderini kendi belirlemekten bahseder. *Duet*: Tom yeniden heyecanlanmıştır ve hikayesinin herkesi etkileyeceğini düşünmektedir. Shadow bunu destekler.

II. Sahne

Tom Rakewell'in evinin bulunduğu sokak. Bir sonbahar gecesi.

Recitativo ve Arioso: Anne, ürkmüştür fakat Tom'un karşısına çıkmak için cesaretini toplamaya çalışmaktadır. Paketler taşıyan birkaç hizmetçi görür. Ne olduğuna anlam veremez. Daha sonra Tom'u görür. *Duet*: Tom, Anne'i gördüğüne, Anne ise onun yeni, ihtişamlı haline şaşırmıştır. Tom kendisinin zayıflığı nedeniyle değiştiğini ve Anne'e evine geri dönmesi gerektiğini söyler. Anne ise ona aralarında sevgiyi ve yeminleri hatırlatır. O sırada yüzünü kapatan bir peçe ile Baba the Turk görünür. *Recitativo*: Tom'u beklemekten sıkılmıştır ve artık yanına gelmesini ister. Tom, Baba the Turk'ün eşi olduğunu söyler. Anne şaşırır ve hayal kırıklığına uğrar. *Terzetto*: Anne aldatılmışlığın, Tom ise pişmanlığın ve çaresizliğin üzüntüsünü yaşar. Baba the Turk sabırsızlanmıştır, Anne'i fark eder. Anne sahneyi terk eder. Tom'da Baba'ya eşlik etmek üzere yanına gider. Toplanan kalabalık Baba'nın bir kez daha yüzünü göstermesi için tezahürat eder. Baba bu isteğe karşılık verir, yüzünü açar ve sakalı görünür.

III. Sahne

Tom Rakewell'in Londra'daki evi. Bir kış sabahı.

Ev eşyalarla doludur. *Aria*: Baba the Turk susmadan koleksiyonundan bahseder. Tom'un iştahsızlığı ve mutsuzluğundan rahatsız olur. Baba, Tom tarafından hor görüldüğünden bahseder. Sinirlenen Tom Baba'ya müdahale eder. Baba hareketsiz kalır. Tom ise yaşadığı ızdıraptan kurtulmak umuduyla uzanıp uykuya dalar. Shadow, Tom uyurken elinde taşı ekmeğe çeviren sahte bir ekmek makinesi ile sahneye girer. *Recitativo ve Arioso*: Tom uyanır, Shadow'u görür ve ona rüyasında bir ekmek makinesi icat ettiğinden bahseder. Shadow ise getirdiği makineyi gösterir ve Tom şaşkına döner. *Duet*: Tom makinesinin herkese yarar sağlayacağından ve dünyanın cennete döneceğinden bahseder. Shadow ise, seyirciye, efendisinin bir aptal olduğunu söyler. Shadow yeniden Tom'un güvenini kazanır. Bunu bir işe dönüştürmeye karar verirler. Tom, Baba the Turk'ü terk eder.

III. Perde I. Sahne

Tom Rakewell'in Londra'daki evi. İlkbahar, öğleden sonra.

Evdeki eşyaların satışa çıkarıldığı bir müzayede düzenlenmiştir. Anne, Tom'u aramaktadır. Kalabalığa Tom'un nerede olduğunu sorar. Tom'un kaçtığını söylerler. Müzayedeci Sellem girer. *Recitativo ve Aria*: Sellem evdeki eşyaları tek tek satmaya çalışır. Kalabalık teklif verir. En sonunda üzeri örtülü, hareketsiz duran cisme yönelir. Tam satacakken, örtünün altındakinin öldüğünü sandıkları Baba the Turk olduğu anlaşılır. *Aria*: Baba herkesi evden kovar. Tom ve Shadow'un dışarıdan gelen sesleri duyulur. *Recitativo ve Duet*: Baba tüm şefkatiyle, Anne'e Tom'un hala onu sevdiğini, onu gidip bulmasını ve Shadow'a karşı temkinli olması gerektiğini söyler. Kalabalık şaşkınlık içerisinde onları izler. Anne Tom'u bulmaya karar verir ve cesaretini toplar. Baba ve tüm kalabalık acele etmesini söyler. Baba tüm ihtişamıyla sahneden çıkar.

II. Sahne

Kilise mezarlığı. Gece yarısı.

Duet: Shadow, Tom'a verdiği hizmetinin karşılığını istediğini tam bir yıl bir günün dolduğunu söyler. Ürkmüş görünen Tom borcunu ödeyebilmek için zaman ister. Shadow ise borcunu canıyla ödeyeceğini söyler. Saat onikiyi gösterdiğinde Tom'un ruhunu alacaktır fakat sonra; *Recitativo*: Tom'a bir oyun teklif eder. Tom'un kaderini bu oyun belirleyecektir. *Duet*: Shadow Tom'a üç kart gösterir. Tom kartların üçünü de doğru bilir. Saat onikiyi gösterir. Tom oyunu kazanmıştır. Ruhunu teslim edecek kişi artık Shadow'dur. Fakat gitmeden önce Tom'u delirtecek bir büyü yapar ve onu lanetler.

III. Sahne

Tımarhane.

Arioso: Tom kendini Adonis sanmaktadır ve Venüs'ün onu ziyarete geleceğine inanmaktadır. *Recitativo*: Anne babasıyla birlikte Tom'u ziyarete gelir. Görevli Anne'e Tom'un kendini Adonis sandığından bahseder. Anne Tom'u görür ve "Adonis" diye seslenir. Tom'un karşılığı ise "Venüs" olur. *Duet*: Adonis, Venüs'ten af diler, sonunda birbirlerine kavuşmanın mutluluğunu yaşarlar. *Recitativo*: Tom, uzanır Anne'den bir şarkı söylemesini ister. Anne uyuması için Tom'a bir ninni söyler. *Recitativo*: Trulove, Anne'e artık eve gitmeleri gerektiğini

söyler. Anne son kez Tom'a veda ederek ayrılır. *Duettino*: Anne ve babası Trulove üzüntülerini dile getirirler.

Final: Tom uyanır, Venüs'ü arar. Onu bulamaz ve ızdırap içerisinde son nefesini verir. *Koro*: Adonis'in yasını tutar.

Epilog: Tom Rakewell, Anne Trulove, Nick Shadow, Trulove, Baba the Turk; kıssadan hisseyi hatırlatarak sahneden ayrılırlar.

Stravinsky'nin İngiliz operası *The Rake's Progress* yakından incelendiğinde, neoklasik kompozisyonu Stravinsky'nin Rus eserlerinden çok daha çeşitli bir yöntemi gözler önüne sermektedir. Aslında, eserlerinden daha kişisel ve hatta etkileyici bir müzik tarzı ve estetiğe doğru açık bir evrimin çizelgesini çıkarabilmek mümkündür. Bu, Stravinsky'nin açık ara en uzun eseri ve en kapsamlı çalışması olan *The Rake* ile sonuçlanan bir evrimdir (Carter, 2010: 554). *The Rake's Progress*, Stravinsky'nin neoklasisizm evresindeki son opera çalışması olarak kabul edilir. Stravinsky'nin çalışmasındaki bu aşamanın kesin kültürel ve politik eğilimi bir tartışma konusu olmaya devam etse de nihayetinde diğer çağdaş tarzların ve örneklerinin egemenliğini sorgulamanın daha eski, romantik öncesi tarzların ve modellerin yeniden canlanmasıyla tanımlanmıştır. Dolayısıyla, geçmiş gelenekleri çağdaş bir bağlamda yeniden tanıtarak, Stravinsky sadece geçmişi canlandırmayı değil, aynı zamanda müziğin günümüzdeki çehresini de değiştirmeyi amaçlamıştır (Bru, 2013: 84-85).

Stravinsky tarafından seçilen *The Rake's Progress*'in konusunun kaynağı, William Hogarth'ın 18. yüzyıl Londra'sının grotesk sahneleri içinde genç bir varisin talihsizliklerini tasvir eden bir dizi resmiydi. Bu temel senaryo baz alınarak, eserin librettosu, librettistler W.H. Auden ve Chester Kallman tarafından büyük ölçüde eklemeler yapılarak tamamlandı. Hikâye, içerisinde: Ütopik altın çağa dönüş, Faust'un Mephistopheles ile pazarlığı, Venüs ve Adonis'in ölüm ve yeniden doğuş motifi, üç dilek (*Three Wishes*) hikayesi, *Mother Goose*'un Çirkin Düşes'in yeni bir versiyonu olması gibi pek çok miti ve peri masallarını barındırır. Kompozisyon gibi, libretto da Mozart temalarına benzerlik göstermektedir; ancak anti-heroic, anti-pastoral bir çağda yaşadığımızı kabul ettiği için onları mevcut gerçeklerle uzlaştırmaya çalışmaktadır (Spiegelman, 1978: 29). ‘‘Üç dilek’’ peri masalı benzetmesi, Faust hikayesi, orta çağ ahlakı, mitolojik referanslar: hepsinden bir karışım yaratıldı ve stilize edilmiş bir 18. yüzyıl diksiyonuna dönüştü. Stravinsky'nin müziği de aynı şekilde bir karışımdı. Ana modeli, -kabul etmekten mutlu olduğu üzere-, Mozart'ın komik operalarıydı. Özellikle de Auden'in Los

Angeles'a yaptığı kısa ziyarette birlikte gittikleri iki piyanolu bir performans olan Cösi fan tutte'nin hayranıydı (Wiebe, 2009: 6).

Stravinsky, Auden'e aklındaki bir fikirle ilk adımı attı; Auden hevesliydi ve California'ya geldi, on gün içinde ikisi operanın temel yapısını planladılar. Auden ve Kallman daha sonra ayrıntılar üzerine çalışmaya başladılar ve bu süreçte pek çok güzel fikir ortaya çıkmasına rağmen, ilk şekil neredeyse hiç değişmedi. İşin gerçeği şu ki, Auden ve Stravinsky birbirleriyle mükemmel uyum içindeydiler. Stravinsky; "Birlikte çalışmaya başladığımızda aynı inançları paylaştığımızı keşfettim. Sadece opera hakkında değil, aynı zamanda güzel ve iyinin doğası hakkında da. Bu nedenle opera tam anlamıyla bir iş birliğiydi", sözleriyle aralarındaki uyumu belirtmiştir. Stravinsky daha sonra, kelimelerin yalnızca ilk anlayışı derinleştirmeye ve zenginleştirmeye hizmet ettiğini söyledi (Josipovici, 1975: 3).

Libretto için, Hogarth'ın gravürlerinin sırası simetrik olarak yeniden düzenlenir: 1, 3, 2, 4/5, 7, 6, 8. Librettistler bu temel anlatıya birkaç iyi bilinen hikâyeden öğeler eklediler. Bunlardan biri Adonis efsanesidir (Tom'un aklını kaybettikten sonra olduğuna inandığı figür). Bu efsanede Afrodite'nin sevgilisi Adonis, başka kadınların peşinden koşmakta özgür olmak için aşkını reddeder. Bu yaşam tarzı tarafından yok edildikten sonra, her yılın yarısını yeryüzünde geçirmesine izin verilerek tanrıça tarafından kısmen kurtarılır. The Rake's Progress'te Tom'un (Adonis'in) kısmi kurtuluşu tam olarak verilmez. Bunun yerine, hayatı bağışlanır, ancak akıl sağlığı tükenir. Yaratıcılar bu mitolojik katmana Faust'u andıran bir yorum eklemişlerdir. Stravinsky, genç bir askerin ruhunun (kemanıyla temsil edilir) şeytan tarafından takas edilmesini anlattığı balesi L'Histoire du Soldat (1918) için temel olarak bu hikâyeyi kullanmayı amaçlamıştır (Blackwood, 2009). Etkileyici bir şekilde Hogarth'ın A Rake's Progress serisinin sekizinci gravüründe Tom Sarah'nın kollarında kendinden geçmiş bir haldeyken arkada yer alan başka bir figürün tek telli bir keman çaldığı görülmektedir.

Opera, iki farklı yönden Empsonian⁸ bir pastoraldir: birincisi, masalsı anlatımla cennet tasviri ve rönesans temaları üzerinedir; ikincisi ise, librettou Auden'in belirli şiir tarzlarını 20. yüzyıl edebî yaşamının koşullarına uyarlama, Stravinsky'nin müziğinin ise daha önceki operatik tekniklere yeni bir ışık tuttuğu şekilde eski modelleri taklit etme veya parodi yapma çabasıdır. Neoklasik biçimi ve dili ile The Rake Progress, geçmişe saygı göstermenin yanı sıra, yalnızca

⁸ Empsonian: İngiliz şair ve edebiyat eleştirmeni William Empson tarzında.

taklidin modern sanatsal ve ahlaki ikilemlerle kısmen başa çıkabileceğinin bir kabulüdür (Spiegelman, 1978: 29).

The Rake Progress detaylıca incelendiğinde, eserin sosyo-ekonomik bağlamda içinde bulunduğu dönemi eleştirdiği görülmektedir. Eserde iki farklı yaşam stili söz konusudur. Biri Anne'in yaşamını sürdürdüğü taşra hayatı diğeri ise Tom'un sonradan ayak uydurmaya çalıştığı "modern" şehir yaşamı. Stravinsky, bu iki zıt yaşam stilini tasvir ederken bize aynı zamanda "modern" dünyanın etik ve ahlaki değerleri değiştirdiğini ve insanın bu yeni sürece adaptasyon çabasını aktarır. Kapitalizmin 19. yüzyıldaki etkinliği göz önünde bulundurulduğunda Auden ve Kallman'ın librettosu, maddi değerlerin insanoğlu için önemi arttıkça insanın değiştiğini ve gerçek mutluluğu unuttuğunu vurgulamaktadır. Hogarth'ın resimlerinde Sarah Young isimli genç kız, Chester ve Kallman'ın librettosunda Anne Trulove olarak karşımıza çıkar. İlk resimde, Tom'un hamile bıraktığı Sarah Young'u reddettiği görülür. Operada ise Anne Trulove karakteri daha güçlü bir profil çizer. Libretto'nun Kallman ile yenilenen son versiyonu, orijinal Auden-Stravinsky senaryosuna göre bir gelişmedir. Kallman, Tom ile evlenen zengin bir "Çirkin Düşes"i (Rake zaten zengin olduğu için gereksiz bir olay örgüsüdür) egzotik Baba the Turk'e dönüştürmüştür. Büyük bir diva, büyük bir sanatçı kalıbında olan Baba, diğerlerini anlayan tek karakterdir. Tom'un hatalarını bilmekte ve esprili Nick Shadow'un kötü doğasını görmektedir ve Anne'yi yoksul Tom'u kurtarmaya teşvik edecek yürek cömertliğine sahip olduğunun farkındadır (Marx, 1998: 10).

Stravinsky, Tom'un sorumsuz bir hovardadan, sevgilisine takıntılı deli bir adama dramatik dönüşümünü son perdede tasvir etmektedir. Bu değişim süreci Anne ve Tom'un son düeti "Mutlu ol, sevgili" (III. perde, III. sahne) ile sonuçlanmaktadır. Tom tarafından "Venüs" ve "Adonis" olarak hayal edilen ikisi, nihayet zamansız, değişmeyen bir cennette yeniden bir araya gelmenin "mutluluğunu" yaşamaktadır. Gerçek şu ki, Anne onu hala sevdiğinden ötürü Tom' a onu terk edeceğini söylemeye kalbi el vermemektedir. Stravinsky, Tom ile Anne'in abartılı ve gerçek dışı duygularının değişimini bu düet ile gözler önüne sermektedir. (Carter, 2010: 606) Tom, görevinin "Namusluya ve vaize karşı kulaklarını tıkamak ve tabiat'ı kendine örnek almak" olduğunu söylerken; Pope, Wordsworth ve diğer İngiliz yazarlara gönderme yapmaktadır. Librettistler, Anne'in "Eğer aşk gerçek aşksa asla değişmeyecektir." dizelerinde Shakespeare'in Sonnet 116'da bulunan "değişiklik bulduğunda değişen aşk aşk değildir." sözlerini işlemektedir. Anne son sahnede şarkı söylediğinde "Her ölümlü bir gün toprağa dönecek." ("Every wearied body must late or soon return to dust.") Sözleri ile

Shakespeare'i tekrar duymaktayız: Cymbeline'dan "Golden lads and girls all must as chimney-sweepers come to dust." Bu kez, romantizmin büyüğü, pastoral dünyası ile daha sıradan, modern dünyamız arasındaki mesafeyi vurgulamaktadır. Sahnenin acıklı kapanış dizeleri delirmiş Tom'un "Venüs'ün sevgilisi Adonis için Ağlayın" şarkısını söylemesi ve koronun, "Adonis için ağlıyoruz, sonsuza dek genç kalacak. Adonis için ağlıyoruz, Venüs'ün biricik aşkı için, Ağlayın, ağlayın, ağlayın, yürüyün bu tabutun etrafında usulca." Yanıtı, izleyiciyi pastoral zarafetin özüne, özellikle Lycidas ve Adonais'e yönlendirmektedir (Spiegelman, 1978: 32). Gece yarısı, kilise avlusundaki sahnede doğaüstü bir korku hissi Rakewell ve Rakewell'in ruhu için yapılan şeytan kumarının, Don Giovanni ve Leporello'nun Commendatore heykeliyle yüzleştiği zamanki mezarlıktaki atmosferi hatırlattığı düşünülmektedir. Dahası, Stravinsky'nin güçlü bir şekilde tanımlanmış geleneksel düzeni çok sevdiği göz önünde bulundurulduğunda, operasının neredeyse Mozartçı ilkeler üzerine inşa edildiğini görmek şaşırtıcı değildir (White, 1951: 13). Hatta operada Mozart'ı çağrıştıran en belirgin özellik Mozart'ın en çok kullandığı recitativo biçimi olan aynı zamanda "dry recitativo" olarak da adlandırılan recitativo secco'dur. Recitativo secco, genellikle klavsen ile sürekli bas partisi çalınarak oluşur. Esas olarak 18. yüzyıl ile ilişkilendirilir. Resim 13'de görüldüğü üzere Tom ve Nick'in recitatifleri recitativo secco örneğidir ve Stravinsky bu tür recitatifi tüm opera boyunca kullanmıştır.

Stravinsky, 6 Ekim 1947'de Auden'e yazdığı ilk mektupta, müzikal yapı ve İngilizce metni belirleme konusundaki ilk niyetlerini şu sözleriyle açıklamıştır: "Müzikal bir drama değil, yalnızca metnin konuşulan (söylenmeyen) sözcükleriyle birbirine bağlanan kesinlikle ayrılmış müzikal parçalara sahip bir opera besteleyeceğimi unutmayın, çünkü alışılmış opera recitatifinden kaçınmak istiyorum" (Craft, 2008: 299). Konuşma metninde iki bulgu göze çarpmaktadır: Birincisi, Stravinsky The Rake Progress'in müzikal yapısını besteleme sırasında bile açıkça kabul ettiği Mozartean opera buffa tarzına göre yakından modellemiş olsa da yayıncısı Boosey & Hawkes ile yaptığı kişisel yazışmalar, onun aktif olarak çeşitli 17. ve 18. yüzyıl İngiliz ortamlarını özellikle Purcell'inkileri araştırdığını ortaya koyuyor. İkincisi ise İngilizce kelimeleri doğru kullanamamakla ilgili kötü bir üne sahip olan Stravinsky, genellikle konuşulan metinde dilin geleneksel aksanlarına ve hızına sadıktır. Aslında, operayı bestelediği sırada Nadia Boulanger'a yazdığı bir mektupta Stravinsky, "tüm eserin -müzikal prozodisinin- Wystan Auden'in muhteşem İngilizce metnini sergilemek için hesaplandığını" iddia etmektedir⁹ (Carter, 2010: 574).

⁹ 16 Eylül 1950 tarihli mektup; Stravinsky: Seçilmiş Yazışmalar 1:246

Речитатив **Recitative**

27 Том
Tom

Ник
Nick

Входит Ник. В руках у него афиша.
Enter Nick. He has a broadsheet in his hand.

Да, к со-жа-лень-ю.
And sick at heart.

Хо-зя-ин, ты о-дин?
Ma-ster, are you a-lone?

(Cemb.)
poco in p

12

Т.
T.

В чем де-ло?
What is it?

(подает Тому афишу)
(handing Tom the broadsheet)

Ба-бү-Тур-чан-ку?
Ba-ba the Turk!

Н.
N.

Ви-дел э-ту ле-ди?
Do you know this la-dy?

12

poco

8688

Resim 14- Stravinsky, The Rake's Progress.

Stravinsky'nin orkestrasyonu (yaylılar, çift nefesli çalgılar, kornolar, trompet ve timpani) de Mozartvaridir. Operada uzun yıllardır kullanılmayan bir çalgı olan klavseni secco recitatifte bile dahil ederek bu bağlantıyı sağlamlaştırmaktadır. Enstrümanın bu daha geleneksel kullanımına ek olarak, Stravinsky onu daha yeni şekillerde kullanır. Tom'un her isteğinden sonra, klavsen figürleri Nick Shadow'un gelişini duyurur.

Stravinsky ayrıca bu enstrümanı mezarlık sahnesinde de yoğun bir şekilde kullanır (klavsen ile ölümün bu bağlantısı, klavsen sesinin teneke bir çatı üzerinde dans eden iskeletlerin sesine benzer olduğu nüktesini hatırlatır (Blackwood, 2009).

Opera genel olarak bölümlere ayrılmıştır. Bölümler her zaman kendi etkilerine göre kümülatif değildir. Baba the Turk'ün evlendikten sonra gelişi (II. Perde II.Sahne), ekmek makinesi pandomimi (II.Perde III.Sahne) ve müzayedede sahnesi (III.Perde I.Sahne) gibi grotesk

sahnelerin belirli bir hiciv ve hatta komik değeri vardır; ancak, en etkili bölümler, oldukça lirik iki taşra sahnesi (I.Perde I. ve III. Sahneleri) ve kilise bahçesi ve tımarhane sahneleri (III. Perde II. ve III. Sahneleri) olacaktır (White, 1951: 13). Eser içerisinde Hristiyan unsurlar da yer almaktadır. Buna örnek olarak üçüncü perdede yer alan ‘‘Eden’’¹⁰ tasviri gösterilebilir.

Nick Shadow kendini manevi baba (vaftiz baba) ve Mother Goose ise bir Leydi Piskopos olarak tanımlar. Tom bir tür parodi Gregoryen ilahisiyle karşılık verirken, birlikte sahte bir ilmiyal ayini gerçekleştirirler. Nick Shadow’un makinesinin taşı ekmeğe dönüştürdüğü II.Perde, III. sahnede, Hristiyanlığa bir başka ima gelir. Müzikolog Roger Savage’a göre ‘‘burada taştan ekmek yapmak, Mesih’in vahşi doğada reddettiği şeytani ayartmalardan biridir.’’ Stravinsky’nin müziği de hikâye kadar çeşitlidir. En belirgin bağlantı, Stravinsky’nin sadece The Rake’s Progress’in arkasındaki ilham kaynağı değil, aynı zamanda stilinin de kaynağı olduğunu itiraf ettiği Mozart’ın da Ponte operaları (Le nozze di Figaro, Don Giovanni ve Così fan tutte) ileldir. (Blackwood, 2009). The Rake’s Progress üzerine yapılan eleştirilerin birçoğu, operanın Mozart operaları ile benzerliğidir. Stravinsky, Mozart’ı örnek alırken aynı zamanda geleneksel kalıplara kendi dokunuşunu ekleyerek bir müzik yaratmaya çalışmaktadır. Mozart bir aryada müziği tekrar ettiğinde, metni de tekrarlamıştır. Bununla birlikte Stravinsky, çoğunlukla aynı sözlerin eşlik ettiği müzikal tekrarlardan kaçınmaktadır. Bunun yerine müziği biraz değiştirmeyi ve yeni metin kullanmayı tercih etmektedir. Bunun bir örneği, ikinci perde birinci sahnede yer alan, Tom’un aryası ‘‘Vary the Song’’dur.

Craft’a göre koronun seslendirdiği ‘‘Lanterloo’’nun son perdeyi bir final sahnesine dönüştürmesinin yanı sıra çeşitli işlevleri de vardır:

‘‘Her şeyden önce bir serenattır, saf bir ‘‘gece müziği’’ parçasıdır. İkincisi, bizi kalabalıktan boş bir sahneye götürür. Üçüncüsü ise son perdede odak noktası ‘‘Lanterloo’’ya kadar Rakewell idi fakat daha sonra odak Anne olacaktır. Ama en önemlisi, seyirci bu parçanın sonunda Rakewell’in Nick Shadow’unun Shadow of Death olduğunun farkındadır. Operanın tüm karakteri bu kısa müzik içerisinde değişir. Sözler bizi bilgilendirir elbette, ama müzik de bize söylemeseydi sözler bir işe yaramazdı. Aslında metne göre Shadow hakkında daha önce daha fazla endişe duymamız gerekirdi. Ancak, müzikal zamanlama daha sonra geldi. Sonuç ise; şimdiye kadar yazılmış en şaşırtıcı geçiş parçalarından biridir. Müzikal olarak müstehcen bir

¹⁰ İncil’de Âdem ile Havva’nın yaşadığı cennet bahçesi.

dans olarak başlar. Ortada bir yerde, aynı müzik tarif edilemez bir şekilde dokunaklı hale gelmektedir. Sonra nefesli çalgıların müziği kesilir ve son bir klarnet dışında sessizleşir ve tüm nefesliler yaylılar tarafından absorbe edilir’’ (Craft, 1953).

Her ne kadar Stravinsky aynı sözleri kullanarak müzikal tekrarlar yapmaktan kaçınsa da Stravinsky'nin en etkili yapısal araçlarından biri müzikal tekrarlarıdır. Bunu, örneğin sahnenin yarısında tekrarlanan ilk genelev korosu gibi, tek bir sahnede birleştirmek ve şekil vermek için kullanır. Farklı eylemler arasında meydana gelen çeşitli tekrarlar, daha da büyük bir birleştirici sorumluluk taşır. İlk perdenin finalinden hemen önce Anne, Tom için dua eder ve daha sonra ikinci perdenin finalinden hemen önce, Tom da Anne'yi hak edebilmesi için dua eder. Her iki dua için de aynı müzik kullanılır ve dinleyiciyi hemen etkisi altına alan benzerlik, aralarındaki 'ilerleme' olaylarının bağlantısını yansıtır. İkinci perdedeki Baba the Turk'ün aryası üçüncü perdede hemen hemen aynen tekrarlanır ve dinleyici için benzer bir özetleme etkisi yapar. Ancak bu yolla elde edilen en ustaca biçimsel bağ, operanın doruk noktasında Tom'un Shadow'u yendiği ve kartlarda kazanarak kendi hayatını kurtardığı mezarlık sahnesinde gerçekleşir. Anne'nin ikinci perdedeki aryasını sahne dışından duyulan sesiyle temsil edilen aşk tanrıçası ona yardım eder. Ardından, Anne'nin sesine yanıt olarak Tom, Anne'in birinci perdede yer alan Cabaletta melodisinin adeta başka bir versiyonunu söyler. Sanki Stravinsky bu muhteşem anda tüm operayı bağlamaya kararlıymış gibidir ve mezarlık sahnesi iki tekrarla sona erer: Cehenneme inen Shadow, ikinci perdedeki aryası olan “o adam, o adam yalnız”a büyük bir gönderme yaparak bir parça söyler ve son olarak sahnenin sonundaki müzik tamamen müzayedede kullanılan ve mezarlıkta Tom'la alay etmek için kullanılan ballad oluşur (Craft, 1953). Tüm bu tekrarlar konu içerisindeki dramatizmi, büyük yeni müzikal cümleler yerine en sade şekilde seyirciye hatırlatma yöntemi ile yansıtır.

Arya formu Craft'a göre:

“The Rake's Progress'in hem konusu hem de özüdür. Şarkıların bireysel kalıpları biraz farklılık gösterir. Bir A-B-A şarkı formu olan daha uzun türün kalıbı, bir temponun ilk bölümünü, daha hızlı bir temponun orta bölümünü ve birinciye dönen veya onu değiştiren üçüncü bir bölümü gerektirir. Bu tür aryaya iki örnek, ikinci perdenin ilk sahnesinde, sırasıyla Tom ve Shadow'un aryalarında görülür. Daha sonra, tek bir tempoyla sınırlandırılmış ve kısa bir orkestral ara (interlude) ile iki parçaya bölünmüş daha kısa ve basit aya formu vardır. Bu tür bir ayanın ikinci kısmı, ilk kısmın bir modifikasyonundan biraz daha fazlasıdır, bir tür ikinci mısradır, ancak bir koda veya özel bir sonla biter. Bu tür aya örnekleri, Tom'un, genelev sahnesinde yer

alan Cavatina ve Anne'nin “sessiz gecesi” (Quietly Night)’dir. Ensemble ve korolar, bu aynı iki arya kalıbının varyantlarıdır. Örneğin, operanın açılış ensemble’ı, ikinci tip basit aryadan türemiş olarak yorumlanabilir. Bu bir trio, daha doğrusu, üçüncü sesin modüle edici bir orta bölüm olarak barındırıldığı bir düettir’’ (Craft, 1953).

Tüm ensemble’lar, ilk perdedeki quartet ve müzayede sahnesinin düet ve stretto finali gibi olay örgüsü üzerinde büyük katkısı ve etkisi olan sahnelerdir. Her iki sahne de daha küçük form birimlerinden oluşur, ancak daha büyük bir etki yaratacak şekilde birleştirilir.

5.2. Duet ‘‘In a Foolish Dream’’ (Tom & Anne) in Bedlam

Açılış düetinde Venüs ve Adonis çağrışımı burada Tom’un aklını kaybederek kendisini Adonis, son kez onu görmeye gelen Anne’i de Venüs sanması ile lirik bir halde son bulur. Bu düetin girişi Tom’un hemen hemen her aryasında olduğu gibi orkestral bir girişe sahiptir.

Düetin armonik ve melodik yapısı oldukça sadedir. Ritmik ve melodik tasarım kodadaki Ballad’tan türetilmiştir. Ancak Tom’un, 18. yüzyıl operasından ziyade bir Rönesans şarkısını hatırlatan son tımarhane sahnesinde yer alan recitatifinde olduğu gibi süslemeler mevcuttur. Geniş cümlelerin zarafeti, kuşkusuz operanın başlıca özelliklerinden biridir (Craft, 1953).

Kendini Adonis’in yerine koysa da hataları konusunda akli başındadır ve Anne onu ziyarete geldiğinde ona şöyle der:

Aptal bir rüyada, kasvetli bir labirente
Gölgeleri avladım, senin gerçek aşkını hor gördüm;
Deliliğinden pişmanlık duyan kulunu affet,
Adonis’i affet, sana sadakatiyle verecek karşılığını.

Anne ise ona cevap verir:

Affedilecek ne var ki? Senin o büyüleyici pişmanlığın,
Kutsuyor beni, canım sevgilim, tüm geçmişini aydınlatıyor.
Öp beni, Adonis: Şeytanın bacağına kiralım.

Tom:

Sarıl bana, Venüs: En sonunda eve döndüm.

İkisi birlikte:

Mutlu olun, sevenler: Bu Cennet bahçelerinde
Ne uzaklık ne de zaman aşkımızı azaltamaz;
Yabancılaşmaya ya da yokluğa,
'Çok Geç' ya da 'Neredeyse' kavramlarına
Yer yok bizim hayatımızda.

Tıpkı Orfeo ve Euridice'nin yalnızca Cennette birleşmesi gibi, Tom da Adonis olabilir ve dünyevi benliğinden Venüs/Anne ile yalnızca bir tımarhanede birleşmek için vazgeçebilir. Ve delilik, aşktan farklı olarak, paylaşamadığı için eninde sonunda onu terk etmek zorundadır. Burada, operanın sonunda, sözler ve müzik birleşerek mucizevi bir şekilde kayıp ve kazancın, arzusun yerine getirilmesinin ve onun kaçınılmaz hayal kırıklığının aynı anda varlığını ifade eder (Josipovici, 1975: 12).

Bu bölüm olay örgüsünü ve melodiyi operanın epilog öncesi bitişi olan ninniye yani "Gently Little Boat"a taşır.

5.3. Gently Little Boat

The Rake's Progress'in sonunda Tom artık kendini kaybettiğinde, Anne ona Gently Little Boat ninnisini söyler. Anne'e tımarhanedeki diğerleri de koro olarak eşlik eder. Ninni üç kıtadan oluşur. Her kıta sonrasında koronun ve orkestranın eşliği bir yanıt niteliği taşır ve dramayı derinleştirir. Anne söylerken ona sadece iki flüt eşlik eder. Ritim düzenli ton ise uyumludur. Bu ninni sırasında tüm eser boyunca ironik bir maske takan Stravinsky, maskesini çıkarır. Maskeyi bir metafor olarak kullanarak neoklasisizmin müzikal dilinde yer alan mesafe ve duyguların ön planda olmaması durumunu ifade eder. Operanın en çarpıcı kısmı bu ninnidir. Anne, Tom'un tüm hatalarına rağmen ona son kez şefkat gösterir. Dramatizmi en aza indirmeye özen gösteren Stravinsky için burası bir ironi niteliği taşır. Zira operanın en dramatik kısmıdır. Lirik bir dışavurumculuğu gözler önüne serer. Fakat abartıdan uzak şekilde işlenmiştir. Bu sahnenin başarısı bize Stravinsky'nin yapmak istediği şeyde başarılı olduğunu gösterir. En dramatik sahne, en basit ve sade şekilde işlenerek seyirciyi etkisi altına alır. Eser bittiğinde bile hala bu melodiyi ve dramatik sahneyi hissetmek mümkündür.

SONUÇ

Geçmişten günümüze var olan ekonomik ve kültürel faaliyetler sanat alanında büyük bir etkiye sahiptir. Yönetim şekli, savaşlar, refah unsurları, küresel gelişimler ve benzeri süreçler insan psikolojisi üzerinde etkili olmuş ve doğrudan sanatçının içsel yolculuğunda değişimler yaratarak sanatına yansımaya sebebiyet vermiştir. Modernizm süreci insanoğlunun her alanda keşif isteğinden doğmuştur. Modernizm ise peş peşe birçok akımı ve yönelimi doğurmuştur. Tüm sanat alanında görülen yeni bir ifade arayışı müzik sanatında da ortaya çıkmıştır. Bu ifade arayışı doğrultusunda tüm kurallar yıkılarak yerini Schoenberg'in öne sürdüğü on iki ton sistemine bırakmıştır. Bu sistemle bestelenen ‘yeni’ müzik, dinleme ve algılama zorluğu açısından ve yıllardır süre gelen geleneğin yıkılmasından duyulan rahatsızlıktan ötürü kimi zaman eleştirilerin odak noktası olmuştur. Avrupa’da ortaya çıkan siyasi hareketler ve modern sanat arasında bir çatışma söz konusudur. Naziler modern sanatı ‘yoz’ olarak değerlendirmiş ve modern eserlerin birçoğunu açık artırma ile satmışlardır. ‘El konan 1004 adet yağlıboya tablo, 3825 adet suluboya, çizim ve grafik eser 20 Mart 1939’da Berlin’de bir itfaiyenin avlusunda toplu halde yakıldı’ (Butler, 2010: 120). Hitlerin modernizme yönelik sert ifadelerinden hemen sonra neoklasisizm yani ‘geçmişe’ bir yönelim başlamıştır. Bu çalışmada ele alınan neoklasisizm yönelimi ise Stravinsky tarafından geçmişe bir dönüş olarak nitelendirilmiş ve geçmiş yeniden stilize edilmiştir. Her ne kadar neoklasist yaklaşımı öncesinde ‘Bahar Ayini’ ve ‘Les Noches’ gibi kendisinin de deneysel ve yenilikçi çalışmaları bulunsada ‘Pulcinella’ balesi ile avangard üslubundan vazgeçerek neoklasisizme yönelmiştir. Birçok eleştirmen tarafından politik bir yönelim olmakla suçlanmıştır. Buna rağmen neoklasik üsluba sahip birçok sanatçı eserler yaratmıştır ve bu eserlerin günümüzde etkisi halen devam etmektedir. Bu çalışmada ele alınan, neoklasik unsurlar taşıyan The Rake’s Progress operası müzikal dili ve ortaya çıkışında etkili olan etkenler doğrultusunda incelenmiştir. Birçok sanat akımı ve yönelim gibi, modern müziğin ve neoklasisizmin ortaya çıkışında tarihsel ve toplumsal koşulların etkili olduğu gözlemlenmiştir. Neoklasik yönelim doğrultusunda Stravinsky tarafından bestelenen The Rake’s Progress’in hem müzikal dilinin hem de librettosunun işleniş biçiminin oldukça sade ve abartıdan uzak olduğu bulgusuna rastlanmıştır. Aynı zamanda parodi ve hiciv yöntemlerinin neoklasik müzik için önemli unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Genel olarak neoklasik yönelim doğrultusunda eserler üreten bestecilerin klasik dönem ve öncesinden etkilendiğini bunu kendi içinde bulunduğu dönem ile stilize ettiğini söylemek mümkündür. Tarih boyunca her akıma tepki olarak başka bir akım doğmuştur. Stravinsky’de kendi içinde tutarlı olmadan, tek bir yönelime

bağı kalmadan eserlerler üretmiştir. Neoklasik yönelimi doğrultusunda bestelediği The Rake's Progress'de tüm bu deneysel tavrının bir parçasıdır.



KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Albright, Daniel. (2000) *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. The University Of Chiago Press.
- Altar, C. Memduh. (1993). *Opera Tarihi*. Cilt: 3. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Artun, Ali. (2021) *Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu*. İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. Baskı 2021, İstanbul
- Behr, S., Fanning, D., & Jarman, D. (1993). *Expressionism reassessed*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Bilim, C., Doğru, H., Yakut, K., Say., Y. (1999) *Çağdaş Dünya Tarihi*. Bilim, C., Güneş, İ. (Ed.) T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları. No: 1078 Açıköğretim Fakültesi Yayınları No: 596
- Birsel, Salah. (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Ankara: Dost Yayınları.
- Boyden, Matthew. (2002) “The Rough Guide to Opera” 3th Edition. p.327 Published by: Rough Guides Ltd. 67-70 Short Gardens, London WC2H 9AH.
- Boone, Charles. (1983) *Presents from the Past: Modernism and Post-Modernism in Music*.
- Butler, Christopher. (2010) *Modernism*. (N.Örge, Çeviri Ed.) Kültür Kitaplığı.
- Campbell E. (2010). *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge University Press.
- Cevizci, Ahmet. (2002). *Etiğe Giriş*, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2010) *Bilgi Felsefesi*. İstanbul, Say Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2020) *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul, Say Yayınları.
- Craft, Robert. (1953) “Notes by Robert Craft”. *The Rake's Progress (Opera In Three Acts)* Columbia Masterworks SL-125 5th Anniversary Special.
- Craft, Robert. (1959) “Conversations with Igor Stravinsky” Publisher: Doubleday. Place of Publication: Garden City, NY.
- Craft, Robert. (2008) “Perséphone: The Evolution of the Libretto.” Appendix in Stravinsky, Stravinsky: Selected Correspondence 1: 299

Crawford, John C. (1993). *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Ed. John C. Crawford, Dorothy L. Crawford, Bloomington: Indiana University Press.

Cross, Jonathan. (2003) *Stravinsky*. Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521663304>

Çiğdem, Ahmet. (1993) *Aydınlanma Düşüncesi, İletişim Yayınları*, İstanbul.

Çiğdem, Ahmet (2018). *Aydınlanma Düşüncesi*, Dedalus Kitap, İstanbul.

Çuhadar, F. Mehmet. (2021) *Yönetimde Güncel Kavram ve Yorumlar*. Eğitim Yayınevi.

Dent, Edward J. (1933). *Ferruccio Busoni: A Biography*. London: Oxford University Press. Reprint: London: Ernst Eulenberg, 1974.

Erdem, Y. (2007). *Petis De La Croix, François. İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 34, 255-256, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ewen, David. (1937) *“Twentieth Century Composers”* by Thomas Y. Crowell Company

Griffiths, Paul. (1947) *Modern Music and After*. Published by: Oxford University Press, Inc.198 Madison Avenue, New York.

Harvey, David. (1999), *Postmodernliğin Durumu*, (Çev.Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu, Mazhar. (2017) *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalbaz. s. 163.

James, Clive. (2007) *Cultural Amnesia* W. W. Norton & Sons.

Kant, Immanuel. (1984). *Sürekli Barış Üstüne Felsefi Bir Deneme*. Seçilmiş Yazılar (çev. N. Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kütahyalı, Önder. (1981) *Müzik Tarihi*, Varol Matbaası, Ankara

Lash, Scott. (1990) *Sociology of Postmodernizm*, Routledge, London

Marx, K. (1967). *Kapitalizm öncesi ekonomi şekilleri*. (Çev. M. Belli). Ankara: Sol Yayınları.

Messing, Scott. (1988) Neoclassicism in Music From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic Studies in Musicology, No. 101 Umi Research Press.

Mustafa Hâmi Paşa-Ali Raşit Bey. (2015). Binbir Gündüz Masalları. Hazırlayan: Karayiğit, H. İstanbul: Aden Yayınevi.

Orkunoğlu, Yener. (2007) “Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü” Ceylan Yayınları.

Sakaoğlu, Saim. (2015). Masal Araştırmaları. Ankara: Akçağ Yayınları.

Schweitzer, Albert. (1932) The decay and restoration of civilization. London: Black

Schoenberg, Arnold. (1997) The Lives of the Great Composers (Çev. Yıldırım, Ahmet Fethi). İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları 1.Baskı Haziran 2020.

Stark W. (1997). İktisadi Düşünce ve Toplumsal Gelişme. (Çev. M. Özel). İstanbul: İz Yayınları.

Tanç, Nilüfer. (2019) Halk Kültüründe Oyun Müzik Dans Sempozyumu. Ö. Ceylan ve Z. Gerek (Ed.) *Halk Kültüründe Oyun Müzik Dans Sempozyumu Bildiriler*. Motif Vakfı Yayınları.

White, Eric Walter. (1979) “Stravinsky, The Composer and His Works Second Edition” by University of California Press Berkeley and Los Angeles Second Edition

Wolf, Werner ve Leiden, B.Walter. (2015) “Cardillac, the Criminal Artist: A Challenge to Opera as a Musico-Literary Form [1997]”. *Essays on Literature and Music (1985–2013)* içinde (ss.171-179) The Netherlands: Brill.

Wolfgang, Burde. (1992) “Strawinsky- Leben, Werke, Dokumente”, Mainz, Schott Verlag.

Dergiler ve Makaleler:

Ayaydın, Abdullah. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) “Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi”, *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), ss.83-97.

Bru, Sasha. (2013) “Opera, Allegory, and Remembrance: The Certain Melody in Auden's and Stravinsky's The Rake's Progress”, *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 55, No. 1, Special Section: Literary Modernism and Melody. Published by: University of Texas Press. ss. 84-99

Busoni,Ferruccio. (1957) “Arlecchino's Evolution” in Ley, ss. 61–62.

Carter, Chandler. (2010) ‘‘The Rake's Progress and Stravinsky's Return: The Composer's Evolving Approach to Setting Text’’, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 63, No. 3 ss. 5543-640

Dickstein, Morris. (1997) ‘‘An Outsider to His Own Life’’, Books; Anthony Mellors, Late modernist poetics: From Pound to Prynne. *The New York Times*, Section.7, ss.11

Elmas, Hüseyin. (2006) ‘‘Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne oldu?’’ *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Sayı. 15 ss.262

Eröge, Celaleddin. (1967)’’ Sanatın Geleceği’’ *Ankara Sanat Dergisi*, 15, 10

Gökkaya, Evren Karayel. (2020) ‘‘Modernizmden Postmodernizme Sanatta Değişen Biçim Anlayışı’’ *Journal of Modernism and Postmodernism Studies*. Vol.1 No. 2 ss.40 DOI: 0.47333/modernizm.2020265882

Guido M. Gatti. F. Busoni, A. Arbib-Costa (1934) ‘‘ The Stage-Works of Ferruccio Busoni’’ *The Musical Quarterly*, Vol. 20, No. 3 Published by: Oxford University Press ss. 267-277

İşler, Ertuğrul. (1999) ‘‘Voltaire ve Rousseau Etrafında Aydınlanma Çağı Fransız Yazını’na Bir Bakış’’ *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı.5 ss. 49-53

Josipovici, Gabriel. (1975) ‘‘The Rake's Progress: Some Thoughts on the Libretto’’. *Tempo*, No. 113 Published by: Cambridge University Press ss. 2-13

Küyel, M. (1977) ‘‘Klasik Skolastik Modern’’, *Klasik Çağ Düşüncesi ve Çağdaş Kültür* (Birinci Sempozyum Bildirileri), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara. ss. 37

Marx, Robert. (January 17, 1998) *Opera News*, Vol. 62, No. 9 Published by the Metropolitan Opera Guild ss.4-54

Özkişi, Gülçin. Ve Dünder, Emre. (2015) ‘‘Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm’’ *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 16(2) ss.1-12 DOI: 10.17494/ogusbd.87504

Özkişi, Gülçin. (2017) ‘‘Ekspresyonizm ve Müzik: 20. Yüzyılın İlk Yarısında II. Viyana Okulu Çevresinde Gelişen ‘‘Yeni Müzik’’ Yaklaşımı ve Müzikal Modernizm’’, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 37(1) ss.143-156
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/35798/401005>

Rockmore, Tom. (1989) ‘‘Modernity and Reason: Habermas and Hegel’’ *Man and World*, Vol. 22. No.2 Indiana University Press ss. 233-246.

Sevin, N. (1960). ‘‘Turandot Operasının Konusu Bir Türk Masalından Alınmıştır’’. *Devlet Operası Aylık Sanat Dergisi*. 2(10), ss. 37-47.

Spiegelman, Williard. (1978) ‘‘The Rake's Progress: An Operatic Version of Pastoral’’, *Southwest Review*, Vol.63 No.1 Published by: Southern Methodist University ss.28-40 <https://www.jstor.org/stable/i40137245>

Şan, M. (2012) ‘‘Zygmunt Bauman: Modernlik ve Postmodernlik Arasında Bir Sosyolog’’ *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 3(11) ss. 63-90. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/523/4873>

Truman, Philip. (1992) ‘‘An Aspect of Stravinsky's Russianism: Ritual’’ *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap* Vol.46 Published by: Societe Belge de Musicologie ss.225-246 <https://doi.org/10.2307/3686788>

Usta, Ayşe. (2018) ‘‘Aydınlanma Düşüncesine Kısa Bir Bakış’’ A Brief Review of Enlightenment Thought. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi* 1(1) ss.74-90 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kiad/issue/61060/906577>

White, Eric Walter. (1951) ‘‘The Rake's Progress’’, *Tempo, New Series*, No. 20 ss. 10-22 Published by: Cambridge University Press

Wiebe, H. (2009). ‘‘The Rake's Progress as Opera Museum’’, *The Opera Quarterly*, 25(1-2), 6-27. <https://doi.org/10.1093/OQ/KBP023>

Basılmamış Kaynaklar:

Aydın, Ömer. (2006) *Voltaire'in Din Anlayışı ve Türk Düşünce Dünyası Üzerindeki Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Demirel, Duygu Deniz. (2009) *Igor Stravinsky'nin Neoklasik Anlayışa Yaklaşımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Engineri, Melisa. (2008) *Aydınlanma Çağı ve Felsefesi Adlı Konunun Araştırılması*, Yayınlanmamış Araştırma Konusu, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Mersin.

Erdem, Doğan Yıldırım. (2019) *Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Postmodern Yönelimler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ.

Kaynar, Nilgün. (2009) *Yahudi Aydınlanma Hareketi: Haskala* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Koşay Karadağ, Esen. (2015) *Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun.

Özen, Zeynep. (2004) *Sinema ve modernizm* Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir

Özkişi, Gülçin. (2007) *20. Yüzyılda Opera; 20. Yüzyıl Modernizminin Operaya Etkileri ve Modernist / Postmodernist Estetik Bağlamında Opera*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Titus, Joan M. (2006) *Modernism, Socialist Realism, and Identity in the Early Film Music of Dmitry Shostakovich, 1929-1932*, Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University, Ohio.

Tulga, Esra. (2009) *Müzikte Empresyonist Akım*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Schumann, Scott Charles. (2015) *Making the Past Present: Topics in Stravinsky's Neoclassical Works*, Doctor of Philosophy The University of Texas at Austin.

Uzar, Aylin. (2011) *Stravinsky'nin Yeni Klasikçi Anlayışı: "Piyano ve Üflemeliler İçin Konçerto" ve "Serenade in A" Eserlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

İnternet Kaynakları

Benenson, S. Elizabeth. (2022, November 6). "William Hogarth". Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/William-Hogarth> [E.T.01.04.2022]

British Library. (n.d) "The South Sea Scheme, by William Hogarth" <https://www.bl.uk/collection-items/the-south-sea-scheme> [E.T. 11.04.2021]

Biography.com (Ed.) (2014) "Igor Fyodorovich Stravinsky" <https://www.biography.com/musician/igor-fyodorovich-stravinsky> [E.T. 02.02.2020]

Fladt, Hartmut. (2014) "Stravinsky, Igor" International Encyclopedia Of The First World War, (Ed.) Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2014-10-08. DOI: 10.15463/ie1418.10430. https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/stravinsky_igor [E.T.04.02.2020]

Invaluable. (2020) "What is Modernism" <https://www.invaluable.com/blog/what-is-modernism/> [E.T. 09.11.2022]

Jones, Elliott (2020) "Igor Stravinsky" <http://www.sac.edu> [E.T 05.02.2020]

Kupier, Kathleen. (2022) "Modernism" Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Modernism-art> [E.T. 02.01.2020]

Page, Tim. (1986) "Opera: Busoni's Turandot" The New York Times Archives. <https://www.nytimes.com/1986/11/17/arts/opera-busoni-s-turandot.html> [E.T. 05.12.2022]

Taruskin, R. ve White, Eric Walter. (2022) "Igor Stravinsky" Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Igor-Stravinsky> [E.T. 10.02.2020]

Resim Kaynakça:

Monet, Claude. (1872) Impression, soleil levant. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg [E.T. 03.04.2022]

Munch, Edvard. (1893) "The Scream" https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg [06.03.2022]

Hogarth, William. (1731) "The Beggar's Operasından bir sahne". The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by Directmedia Publishing GmbH. ISBN: 3936122202 [02.03.2022]

Hogarth, William. (1721) "The South Sea Scheme" The British Museum. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/16592001> [01.04.2022]

Hogarth, William. (1735) "A Rake's Progress" 1. Gravür "The Heir" The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401572> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 2. Gravür ‘‘ The Levée’’ The Met Museum.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399559> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 3. Gravür ‘‘ The Orgy’’ The Met Museum
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401580> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 4. Gravür ‘‘ The Arrest’’ The Met Museum
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401578> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 5. Gravür ‘‘ The Marriage’’ The Met Museum
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399556> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 6. Gravür ‘‘The Gaming House’’ The Met Museum
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403225> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 7.Gravür ‘‘ The Prison’’ The Met Museum
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403221> [E.T. 05.02.2021]

Hogarth, William. (1735) ‘‘A Rake’s Progress’’ 8.Gravür ‘‘The Madhouse’’ The Met Museum
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403220> [E.T. 05.02.2021]

Stravinsky, Igor. ‘‘The Rake’s Progress’’ <https://www.scribd.com/document/293090293/The-Rake-s-Progress-Vocal-Score#> [E.T. 02.01.2020]

ÖZGEÇMİŞ

Melis SAĞLAM | Soprano

Samsun Güzel Sanatlar Lisesi'nden başarı ile mezun oldu. Costa Barcelona Music Festival'ine katıldı. Dört yıl boyunca Samsun Devlet Opera ve Balesi Gençlik Korosunda yer aldı ve birçok konser verdi. İlk resitalini henüz 19 yaşında iken verdi. 2017-2018 eğitim-öğretim yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Opera Bölümünden yüksek şeref derecesi ile mezun oldu. Eskişehir Senfoni Orkestrası, İstanbul Devlet Opera ve Balesi, Hacettepe Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Opera ve Balesi, Avrasya Filarmoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Tirana Devlet Opera ve Balesi, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası konserlerinde solist olarak yer aldı. İbrahim Yazıcı, Zdravko Lazarov, Tulio Gagliardo, Ender Sakpınar, Tolga Tavis, Raoul Gruneis, Burak Tüzün, Can Okan, Dağhan Doğu, Sunay Muratov, Andrea Solinas, Martin Andre, Matthew Coorey gibi önemli şeflerle çalıştı. 2019 yılında ikincisi düzenlenen Efes International Opera Ballet Festival'e davet edildi ve Young Opera Stars konserinde solist olarak yer aldı. Der zigeunerBaron operetinde "Saffi"rolünü, Don Giovanni operasında "Donna Elvira" rolünü oynadı. Ankara Devlet Opera ve Balesi Don Giovanni prodüksiyonunda ise "Zerlina" rolü ile yer aldı. Antalya Devlet Senfoni Orkestrası ile şef Matthew Coorey yönetiminde "Mozart Requiem" seslendirdi. Soprano Nicoleta ARDELEAN masterclass'na aktif olarak katıldı. 12. Ulusal Genç Solist yarışması Profesyonel Kategorisinde birincilik ödülünün sahibi oldu. İtalya'da düzenlenen Cadenza Contest'te tek Türk finalist olarak yer aldı. Çağdaş eğitim vakfı tarafından Çev Sanat ödülüne layık görüldü. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Master programını birincilikle kazandı ve eğitimine halen burada devam etmektedir. Şan çalışmalarını Maia Mari CHIKHRADZE ile sürdürmektedir. Çağdaş Eğitim Vakfı, ÇEV Sanat Genç yetenekler Projesi kapsamında eğitimine devam etmekte olup Deniz Kocaoğlu Burs Fonu tarafından desteklenmektedir. Ankara Devlet Opera ve Balesi bünyesinde yer almakta olup profesyonel kariyerini burada sürdürmektedir.