T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TİYATRODAN UYARLANAN OPERA YAPITLARINDA DRAMATİK YAPI - LİBRETTO İLİŞKİSİ VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

ECE TÜRKMUT

Danışman
Prof.Dr. MURAT TUNCAY

İZMİR / 2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı - Libretto İlişkisi ve Örnek Çözümlemeler.” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Haziran 2013

Ece TÜRKMUT

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 05 /07 / 2013 tarih ve 12 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Ece TÜRKMUT**'un **"Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı - Libretto İlişkisi ve Örnek Çözümlemeler"** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 06/ 08/ 2013 tarihinde, saat 10:30' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/ projenin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Murat TUNCAY

ÜYE

Doç. Zibelhan DAĞDELEN

ÜYE

Yrd. Doç. Yasemin SEVİM

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ FORMU: Tez No: Konu No: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının:

Soyadı: TÜRKMUT **Adı:** Ece

Tezin/ Projenin Türkçe Adı: Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı - Libretto İlişkisi ve Örnek Çözümlemeler

Tezin/ Projenin Yabancı Dildeki Adı: Adaptations Form Theatre To Opera: A Comparison of Dramatic Structure and Sample Analysis of Libretto and Theatre Plays

Tezin/ Projenin Yapıldığı:

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yıl: 2013

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans: ● **Dili:** Türkçe

Doktora: **Sayfa Sayısı: 337**

Tıpta Uzmanlık: **Referans Sayısı: 159**

Sanatta Yeterlilik:

Tez danışmanının

Ünvanı: Prof. Dr. **Adı:** Murat **Soyadı:** TUNCAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:	**İngilizce Anahtar Kelimeler:**
1. Dramatik Yapı	1. Dramatical Structure
2. Libretto	2. Libretto
3. Oyun Metni	3. Theatre Play
4. Opera	4. Opera
5. Tiyatro	5. Theatre

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet: ● Hayır:

ÖZET

Opera, temelde iki sanat üzerine kurulmuştur; bunlar tiyatro ve müziktir. Opera başlangıcından bugüne yaklaşık 400 yıl içinde binlerce eser üretmiş ve sahnelemiştir. Opera sanatı sürekli değişerek kendini geliştirmiştir; bu süreçte devrim niteliğinde buluşlar ve yenilikler yapan besteciler ve libretto yazarları vardır. Bu sanatçılar sayesinde opera bugün varlığını sürdürebilmektedir. Bu çalışmada öncelikle operanın kendini devam ettirebilmesi bakımından bu yenilikler incelenmiştir.

Opera yapıtlarının bazıları özgün eser, bazıları ise daha önce yazılmış olan edebi ya da tiyatral metinlerden uyarlanmıştır. Dramatik bir yapı olan oyun metinleri, yine dramatik bir yapı olan librettoya uyarlanırken müziğin getirdiği kaçınılmaz sınırlamalar vardır. Tiyatro oyunları yazılırken, dramatik tasarım, belli başlı şifrelemelerle oluşturulur, bu şifrelemeler sonrasında yapılan dramaturgik çalışmalarla metin üzerinde değişiklikler ve güncellemeler yapmaya izin vermektedir. Ancak librettoda metin müzik ile dondurulur, gerektiğinde üzerinde değişiklik ya da güncelleme yapmak son derece zordur. Opera tarihi boyunca besteciler ve libretto yazarları, yapısal sorunları gidermek için bazı teknikler geliştirmişlerdir. Çalışmada örnek olarak şeçtiğimiz eserler tiyatro tarihinin değişik dönemlerinden seçilen klasikleşmiş oyunlardır. Bununla birlikte incelenen oyun yazarları, libretto yazarları, besteciler ve sahnelenen eserler de, opera tarihi açısından son derece önemlidir.

Bu çalışmanın amacı, tiyatro eserlerinden uyarlanan bazı opera yapıtlarını karşılaştırarak, dramatik yapı açısından oyun metni ve libretto arasındaki değişimleri incelemektir.

ABSTRACT

Opera based on two art forms: namely theatre and music. Thousands of plays have been written and performed for 400 years from the beginning of opera. The art of opera has developed by changing constantly. Owing to the composers and librettists who brought innovations and revolutions in this process, opera has been able to survive in our era. In this work, these innovations and revolutions were studied in respect of the survivability of opera.

Operas are original or adaptations from literary or theatrical texts. There are unavoidable limitations by music while adapting texts to libretti. Dramatic design requires some sort of coding in theatre texts. These codings later allow changes or updates on the texts. However, the text in libretti is consolidated by music and changes or updates are extremely difficult. Composers and librettists developed technics in order to these kind of structural problems. The operas selected as examples in this study are classical plays from different times of theatre history. Play writers, librettists and composers are important artists from the point of opera history.

The purpose of this study is to investigate the relations between the text and libretti from the point of dramatic structure.

ÖNSÖZ

Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı ve Libretto İlişkisinin incelendiği bu çalışmayı hazırlarken büyük hayranlık duyduğum opera sanatını daha yakından inceleme şansı bulmuş oldum. Aynı zamanda bu çalışmaya devam ederken incelemekte olduğum örnek eserlerin büyük bir kısmını da opera sahnesinde izledim. Araştırmama kaynak oluşturma aşamasında en büyük sıkıntı opera alanındaki Türkçe kaynak eksikliği olmuştur. Devlet Opera Balesi arşivinden edindiğim kaynaklar dışında, çok sayıda yabancı kaynakdan, ve sevgili hocalarımın kişisel arşivlerinden yararlandım.

Bu çalışmanın amacı, temelde tiyatro ve opera arasında bir karşılaştırma ya da genelleme yapmak değildir. Librettonun ve oyun metninin iki farklı dramatik yapı olarak güçlü ve zayıf noktaları araştırılmıştır. Bu sayede bundan sonra yapılacak yazınsal ya da dramaturgik çalışmalarda karşılaşılabilecek yapısal sorunları gidermek için yardımcı olabilecek bir kaynak sağlanmış olunabilir.

Tezi hazırlarken konu hakkındaki bilgisini paylaşan ve bana yol gösteren hocalarıma teşekkür ederim. Sevgili hocalarım Doç. Dr. Özlem Belkıs ve Prof. Dr. Semih Çelenk bu çalışma boyunca, her danıştığımda bana vakit ayırmış ve destek vermişlerdir. Sevgili tez danışmanım Prof. Dr. Murat Tuncay bu süreçte sabırla desteğini esirgememiş ve yolumu aydınlatmıştır. Her birine minnetimi, sevgilerimi ve saygılarımı sunuyorum.

Ece TÜRKMUT

İÇİNDEKİLER

TİYATRO ESERLERİNDEN UYARLANAN OPERA YAPITLARINDA DRAMATİK YAPI- LİBRETTO İLİŞKİSİ VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

YEMİN METNİ ii

TUTANAK iii

YÖK DOKUMENTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU iv

ÖZET v

ABSTRACT vi

ÖNSÖZ vii

İÇİNDEKİLER viii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

DRAMATİK YAPI 12

1.1 Dramatik Olanın Nitelikleri Ve Temel Özellikleri 13

1.2 Aristotelesçi Dramın Temel Özellikleri 17

1.3 Dramatik Özün Metne Dönüşmesi 25

İKİNCİ BÖLÜM

OPERADA METİN - MÜZİK BİRLİKTELİĞİNİN EVRİMİ **28**

2.1 Camerata De Bardi Ve Floransa Okulu **28**

2.2 Monteverdi Ve Venedik Okulu **30**

2.3 Gluck'un Reform Operası **35**

2.4 Wagner Ve Müzikli Tiyatro **44**

2.5 Müzik ve Tiyatronun Kesişme Noktasında Bir Metin: Libretto..... **50**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİYATRO ESERLERİNDEN UYARLANAN OPERALAR 57

3.1 Cherubbinni, Medea 57

3.1.1 Maria Luigi Cherubini Ve Hoffmann 57

3.1.2 Euripides'in Medea Oyunu 58

3.1.3 Cherubbinni'nin Medea Operası 62

3.1.4 Medea Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 64

3.1.5 Değerlendirme 76

3.2 Mozart, Figaro'nun Düğünü 80

3.2.1 Wolfgang Amadeus Mozart Ve Ponte 81

3.2.2 Beumarchais'nin Figaro'nun Düğünü Oyunu 84

3.2.3 Mozart'in Figaro'nun Düğünü Operası 85

3.2.4 Figaro'nun Düğünü Oyun Ve Karşılaştırma Tablosu 89

3.2.5 Değerlendirme 125

3.3 Verdi, Macbeth 129

3.3.1 Guiseppe Verdi Ve Piave 129

3.3.2 Shakespeare'in Macbeth Oyunu 133

3.3.3 Verdi'nin Macbeth Operası 135

3.3.4 Macbeth Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 141

3.3.5 Değerlendirme 167

3.4 Verdi, Othello 171

3.4.1 Verdi Ve Boito 171

3.4.2 Shakespeare'in Othello Oyunu 172

3.4.3 Verdi'nin Othello Operası 174

3.4.4 Othello Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 179

3.4.5 Değerlendirme..... 192

3.5 Gounod, Faust 194

3.5.1 Charles Francois Gounod Ve Carre, Barbier 195
3.5.2 Goethe'nin Faust Oyunu 197
3.5.3 Gounod'un Faust Operası 201
3.5.4 Faust Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 204
3.5.5 Değerlendirme 243
3.6 Gounod, Romeo Ve Juliet 245
3.6.1 Shakespeare'in Romeo Ve Juliet Oyunu 245
3.6.2 Gounod'un Romeo Ve Juliet Operası 247
3.6.3 Romeo Ve Juliet Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 250
3.6.4 Değerlendirme 270
3.7 Puccini, Tosca 272
3.7.1 Giacomo Puccinni Ve Giacosa 272
3.7.2 Sardou'nun Tosca Oyun 274
3.7.3 Puccinni'nin Tosca Operası 277
3.7.4 Tosca Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 281
3.7.5 Değerlendirme 308
3.8 R. Strauss, Elektra 309
3.8.1 Richard Strauss Ve Hoffmannstall 309
3.8.2 Sophokles'in Elektra Oyunu 311
3.8.3 Strauss'un Elektra Operasi 314
3.8.4 Elektra Oyun Ve Libretto Karşılaştırma Tablosu 317
3.8.5 Değerlendirme 327

SONUÇ 330
KAYNAKLAR 337
ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Opera müzik ve sahne sanatına tartışmasız bir zenginlik getirmiştir. Onaltıncı yüzyıl sonu ile 17. yy'ın başında opera sanatını yaratan ve geliştiren sanatçılar kendilerini ikibin yıl önceki sanatın tekrarlayıcısı olarak tanımlamışlardı. Bu söylem haksız değildi; Opera'nın ortaya çıkışında başvurulan kaynaklar, antik çağdaki tiyatro örnekleridir. Eleştirmen Jean Starobinsky *"Opera, sözle müziğin antik birlikteliğini yenilemek amacıyla doğdu. Buna özlem duyuluyordu: Bu özlemi yatıştırabilmek için, Antik Yunan'da ayrıcalıklı bir dönemde görülen bütünlüğün yeniden keşfedilmesi gerekiyordu*[1]*"* demektedir.

Dramatik yapı alanında ulaşılan mükemmelliğin kökleri Antik Yunan'a dayanmaktadır. Yunan uygarlık tarihinin siyasal, hukuksal, anayasal, ekonomik ve kültür alanlarında ortaya çıkan en önemli değişimler MÖ. 8. ve 5. yüzyıllar arasında gerçekleşmiştir. Yasalar, herkes için ortak adalet anlayışına yola çıkılarak yeniden düzenlenmiştir. Siyasal yaşamdaki bu değişiklik yurttaşlar üzerinde köklü ve derin etkiler yaratmıştır. Bu etkiler yalnız siyasal alanda değil, aynı zamanda edebiyat, felsefe ve sanat gibi kültür yaşamının türlü alanlarına yansıyarak kapsamlı bir değişime yol açmıştır[2].

Tiyatro eserlerinden uyarlanan opera yapıtlarındaki dramatik yapıyı ve librettoyu inceleyebilmek için oldukça geriye, Tragedya ve Komedya'nın çıkış kaynaklarına dönmek gerekir. Yunanlılar MÖ. 700'lerde Finike alfabesini kendilerine uyarlayarak yazı yazmaya başladılar. Eldeki yazılı kayıtlar arttığı için siyaset, ekonomi, kültür ve sanat alanındaki gelişimi kolayca takip edebilmekteyiz[3].

---

[1] **Sanat Dünyamız**, "Yaşayan Opera Yaşasın Opera", üç aylık süreli yayın, Sayı 102 Bahar 2007, s.113.

[2] Arif Müfid MANSEL**, Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1988, s. 210.

[3] Oscar BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, çvr. İnönü Bayramoğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s. 26.

Yunan dünyasının yaratmış olduğu en zengin kültürel miras olan mitoslar, o zamana kadar sözlü kültür ürünü olarak varlığını sürdürmekteydi. Homeros ve Hesiodos mitosları inceleyen ve derleyen ilk önemli ozanlardır. MÖ 8. yüzyılda Homeros ile birlikte bu kültür ürünleri yazıya geçirilmeye başlanmıştır. Böylece toplum, şiirin tanrısal bir esin olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden şiirler tanrısal sözlerdir. Şairin yüceliği ve şiirin kutsallığı da buradan gelir. Bu vurgu önemlidir; çünkü, tanrısal söz yerini zamanla insani söze bırakmıştır.[4] Bu değişimi daha iyi anlayabilmek için öncelikle mit kavramını tanımak gerekir*: "Kahramanlar ve efsaneler devrinin hikayesi; Masalımsı, gerçek olmayan şey; Tarihi, fiziki ve felsefi genel bir konuyu alegori şeklinde işleyen hayal ürünü eser [5]".*

Mit'ler çoğunlukla kozmogonik bir anlam taşır. Doğa olaylarının açıklanması, belirlenmesi ve ortaya konmasında mitler etkilidir. Mit'ler yardımıyla insanlar, dünyaya ve kozmosa anlam yüklemişlerdir. Bu bağlamda mitl'er, insanın kendisi için ve kendi aklı ile yaptığı bir açıklama çabası olarak düşünülebilir. Dünyanın ve evrenin düzenli ve sistemli bir tasarımını sunan yaratılış mitleri, toplumsal düzenin meşruluğunu da sağlamaktadır. Toplum düzeninin meşruluğunu sağlayan ise mitlerin gerçekliği ve kutsallığıdır. Mit'lerin kültürel işlevi, toplumun ve bireylerin bütünlük içinde, düzenli ve sistemli olarak yaşamasını sağlamaktır. Mit'ler, ortaya koydukları açıklamalar ve tanımlamalarla kültürel birikimi topluma ve bireylere uygun bir şekilde aktarır. Bunu yaparken farklı araçlar da kullanmaktadır. Ancak, mit'lerin bireye yönelik önemli başka işlevleri de vardır. Mit'ler bireyin toplumsal hayata katılmasını sağladığı kadar, bireyin kendi varoluşunu da olanaklı kılmaktadır. Mit'in sözlü alandan yazılı alana geçişi hem tanrısal sözün hem de sözlü mit'in gücünü ve kutsallığını aşındırmıştır. İnsanoğlu geliştikçe, mit'lerden ve mitos'tan epik şiire (destan), lirik şiire ve tragedyaya doğru ilerleyerek kendi aklını ve dilini oluşturmuştur [6].

---

[4] Nagy GREGORY, **Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, s. 87.

[5] Eliade MIRCAE, **Mitlerin Özellikleri**, Çvr: Sema Fırat, Simavi Yay., İstanbul 1993, s.106.

[6] Eliade MIRCAE , A.g.y ss.106 -137

Homeros'un eserleri ile birlikte Yunan dünyasında M.Ö. 8. yüzyılda bir Renaissance başlamıştır. Homeros ve Hesiodos döneminde Yunan dünyasındaki değişim devam etmektedir. Bu değişim siyasal, toplumsal, ekonomik, ahlaki, dinsel ve düşünsel alanların tümünde kendini göstermektedir. Toplumsal yapı oluşurken siyasi yapı da yeni bir aşamaya doğru ilerlemekte, Krallık'tan Kent Devlet'e geçiş yaşanmaktadır. Yunan dünyasında Demokrasi siyasal bir biçim olarak oluşmaya başlamıştır[7].

Kent Devlet, ahlaki ve akli yargılarla düzenlenmektedir. Epik şiirin babası Homeros'un acı (pathos) dolu trajik insanı, didaktik şiirin babası olan Hesiodos'un ahlaki (ethos) ve ölçülü insanına dönüşmektedir. Homeros'ta kısmen gördüğümüz mitolojinin eleştirilmesi Hesiodos ile birlikte akılcılıkla düzenlenmeye başlar. Böylece mitoloji iktidarını kaybetmektedir. Homeros'un soylu, kahraman, yiğit ve yarı tanrısal insanı artık yoktur. Zamanla, kent devleti besleyen kahramanlık ideallerinin parlak başarıları da eski canlılığını yitirir. O zamana kadar aristokrat toplumun kültürü, kendi idealini anlatmak için Epik şiiri, yani epos'u (mitoloji/destan) kullanmıştı. Soylu geçmişi yücelten epik şiir, yerini kişisel duyguları açığa vurmakla birlikte dinsel özelliklerini de koruyan yeni bir türe, lirik şiirlere bıraktı[8].

Lirik şiir, kahramanlık çağının bütün gereksinimleri karşılayan epik şiirin M.Ö. 8. yy'ın sonlarına doğru, artık halkın gereksinimlerini karşılamaması üzerine yeni arayışlar sonrasında ortaya çıkmıştır. Lyrikos sözcüğü ilk kez, İskenderiye'de İskenderiye'li bilim adamları tarafından hazırlanan ve Bakkhylides, Sappho, Alkman, Anakreon, Stesikhoros, Simonides, İbykos, Alkaios ve Pindaros'tan oluşan "Ennea lyrikos" (dokuz lirik ozan) listesinde geçer. Başlangıçta hymnos, hymenaios, threnos ve paian gibi şarkılarda ve epik şiirlerde bulunan lirik unsur, M.Ö. 7. yüzyılın ilk

---

[7] Nagy GREGORY, **Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, s. 87-114.

[8] George THOMSON, **Tarih Öncesi Ege II: Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler**, Çvr. C. Üster). İstanbul: Payel yayınları. 1985, s.215

yıllarından başlayarak edebi bir tür olan lirik şiiri yaratmış ve bu tür M.Ö. 5. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür [9].

Lirik şiir türünün olgunlaşması, müziğin gelişimiyle eşzamanlıdır. Yedi telli lir (lyra) eşliğinde söylenen lirik şiir, bir koro ve eksarkhos adı verilen bir korobaşı tarafından yönetilmektedir. Bu tür, dans ve müzik eşliğinde icra edilen *koro liriği* ve tek bir kişi tarafından söylenen *solo* liriği olmak üzere ikiye ayrılırdı. Dinsel ya da başka bir deyişle mitolojik kökenli olan koro liriği; hymenaios (düğün şarkısı), partheneion (genç kız şarkısı), threnos (ağıt), hymnos (tanrısal övgü), hyporkhema (dans eşliliğinde söylenen şarkı) enkomion (kişisel övgü şarkısı), paian (Apollon'a övgü), epinikion (zafer şarkısı) ve prosodion (geçit töreni şarkısı) ve dithyrambos'tan (Dionysos'a övgü) oluşmaktadır. Elegeiak şiir, iambik şiir, solo liriği (monodik lirik) ve koro liriği olarak dört alt türe ayrılır. Lirik şiir, insan bedeninin, sesinin ve şarkıya (ya da okumaya) eşlik eden çalgıların anlatım olanaklarından yararlanır. İlk iki türden biri olan ve dil ile biçim bakımından epik şiire benzeyen ve epik şiirdeki heksametron dizeye pentametron ölçüsünde bir dize daha eklenmesiyle oluşan elegeiak şiir, lirik şiirin en eski biçimlerindendir. İambos adı verilen ve bir uzun bir kısa bazen de iki kısa heceden oluşan bu tür epik şiir ve elegeia'dan çok farklıdır. İambos, konuşmaya uygun yapısı nedeniyle daha sonraları tragedya ve komedya ozanları tarafından kullanılmıştır[10].

Konumuz açısından Dithyrambos büyük önem taşır; Dithyrambos Antik Yunan'da bereket ve bağ bozumu tanrısı olan Dionysos onuruna söylenen ilahilerdir. Dithyrambos, koro başı tarafından ezgi ile söylenen doğaçlama bir öykü ve koro tarafından yinelenen ezgisel bir yapıdadır.[11] İlk Dithyrambos örneği M.Ö. 7. yüzyılın ortalarında Arkhilokhos *"Kafam şarapla dumanlanarak altüst olduğunda, ben bilirim*

---

[9] Cecil BOWRA, **Greek Lyric Poetry: From Alcman To Simonides**, Oxford University Press, Oxford, 1936, s. 2

[10] David A CAMPBELL, **Early Greek Poetry, The Cambridge History of Classical Literature I : Greek Literature**, Cambridge University Press, Cambridge 1989, ss. 236-237

[11] Oscar BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, çvr. İnönü Bayramoğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000. s.27.

tanrı Dionysos için o güzelim şarkıları söylemeyi" dizeleriyle karşımıza çıkmaktadır [12]. Dithyrambos triadik (üçlü) kalıba dayanmaktadır. Bir düzen sunulur ve yinelenir, ardından epoidos denilen ikinci düzen gelir. Sonra birinci düzen tekrar edilir ve bunu yine epoidos izler[13]. Dithyrambos'un gelişmesine büyük katkı sağlayan ozan Arion da, müziği şiir için önemli bir etken durumuna getirmiştir. Müzikte "*trajik makam*" anlamına gelen tragikos tropos'u büyük bir olasılıkla onun bulduğu söylenir. Bu makam daha sonra tragedyada kullanılmıştır.

Aristoteles **Poetika** adlı eserinde dramatik bir tür olan tragedyanın ortaya çıkışını dithyrambos ilahilerine bağlamaktadır. Etimolojik olarak bakacak olursak; Eski Yunanca 'tragoedia' sözcüğü trag ve odia gibi iki bileşenden meydana gelmiştir. Trag-tragos, keçi/ teke demektir. İkinci bileşen odia ise şarkı anlamına gelmektedir. Teke ve şarkı, ya da keçi ve şarkı biçimindeki sözcük bileşimini (keçi şarkısı) *trogoedia* terimi oluşturur. Bir tür olarak tragedya, 2500 yıl önce Yunanlılar tarafından geliştirildiğinden bu yana okunmak üzere değil, işitilmek ve seyredilmek üzere yapılmıştır. Genel olarak tragedyalar oyunun açılışından önce olmuş olaylar hakkında bilgi veren prolog ile başlar. Sonra Parados ya da koronun girişi gelir. Oyunların paradosu 20-22 dize arasında değişir. Parados bölümünü üç ya da altı arasında değişen Stasima denen koro şarkıları bölen episodlar izler. Exodus ise sonuç bölümünü ve karakterlerle koronun çıkışını içerir[14].

Tragedyanın ilk kaynağında yine koro başrolde yer almaktadır. Nietzsche'nin **Tragedya'nın Doğuşu** adlı eserinde belirttiği gibi, *Başlangıçta yalnız koro vardır[15].* Erken dönemde, bu ilk dramatik biçimlerde lirik koro parçaları son derece gelişmiştir. Thespis tragedyaya bir oyuncu eklemiş, böylece dialogu geliştirmiştir; bu yenilik ileride koro şarkılarının sınırlandırılmasına ve azaltılmasına neden olacaktır.

---

[12] Nagy GREGORY **Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past**, s. 87

[13] George THOMSON, **Aiskhylos ve Atina**, çvr. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1990, s.217.

[14] Oscar BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, s. 29

[15] Friedrich NIETZSCHE, **Tragedya'nın Doğuşu**, Çev.: İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2001, s.51

İlk tragedya örneklerinde koro, oyuncu rol değiştirmek için sık sık sahneyi terk ettiği için başat ögedir. Kural olarak, koro görkemli bir yürüyüşle sahneye girer. Koro parçalarının hemen hepsinde birlike şarkı söylenip dans edilir. Bazı durumlarda koronun sırayla dans edip, şarkı söyleyen iki gruba ayrıldığı da görülür. Koro normal olarak prologdan sonra giriş yapar ve gösterim süresince sahnede kalır. Ancak bazı durumlarda koronun açılışta girip sonra ara sıra çıktığı ve aksiyon sırasında geri döndüğü de olur[16].

Yunan tiyatrosunda koronun birkaç işlevi vardır. Birincisi oyunda bir karakterdir; öğüt verir, düşüncelerini açıklar,sorular sorar, bazen oyunda etkin bir rol alır. İkincisi, çoğu kez olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirler ve aksiyonun yargılanışında kullanılacak bir norm ileri sürer. Üçüncüsü yazarın olaylara ve karakterlere seyirciden beklediği tepkiyi göstererek, ideal bir seyirci gibi hizmet eder. Dördüncüsü koro baştan sona oyunun ve tek tek sahnelerin duygu durumunu belirlemede katkıda bulunur ve dramatik etkiyi artırır. Beşincisi hareketi, gösteriyi, şarkıyı ve dansı ekleyerek teatral etkinliğe pek çok katkıda bulunur. Altıncısı duraklar ve süspanslar yaratıp seyircinin neler olduğu ve neyin gelmekte olacağı üzerinde düşünmesine yol açarak önemli tartımsal bir işlevi yerine getirir [17].

Görüldüğü gibi müzik Yunan Tiyatrosu'da hep bütünleyici bir parça olmuştur. Müzik, ezgiyle söylenen yerlere eşlik eder ve koro şarkılarının ayrılmaz bölümünü oluşturur. Bazan da sadece özel efektler için kullanılmıştır. Başlangıçta müzik eşliğinin sözcüklerin anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülmüştür. Müzikal eşlik, ton bakımından obua veya klarnete benzer tek bir flütle yapılmıştır. Lir, boru ve vurmalı çalgıların çeşitli biçimlerini içeren diğer aletler, özel efektler için gerektikçe kullanılmıştır. Ancak müzik çoğu zaman sözlerin tam olarak duyulmamasına sebep olduğu için zamanla kullanımı azalacaktır.

---

[16] Oscar BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, s. 37

[17] Oscar BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, s. 37

Yunanlılar müziğin etik nitelikler taşıdığına inanmışlardır. Belli müzik türlerinin, belli duygu ve düşüncelere eşlik ettiğine inandıkları bilinmektedir. Sesin rengi ve perdelerin ardıllığı ile birbirinden farklı olan çok sayıda makam da biliyorlardı.[18] Sese çok önem verilmiştir; Ses anlatımın başlıca aracı olduğundan, oyuncu bugünkü opera sanatçısı gibi sesini eğitmekten sorumludur. En iyi oyuncular en yüksek standartta ses üstünlüğüne sahiptir. Oyuncular, herşeyden çok ses tonlarının güzelliği, konuşma tarzının ruh halini ve karakterlere göre uyarlama yeteneği ile değerlendirilmiştir. Oyunlarda üç tip konuşma gerekir; konuşma, recitatif ve şarkı. Bununla beraber oyuncu konuşmasında doğru duygulanım tonunu, yaş ya da cinsiyet niteliklerini canlandırmaya çaba göstermediği için oyundaki konuşmalar gerçekçi değildir[19].

Koronun etkisini yitirmesinde *Sofizm*'in çok etkisi olmuştur. M.Ö 5 yy'da Atina demokrasisinin yeni gereksinimleri sonucu *Sofizm* denilen bir felsefi akım güçlenmeye başladı. Etimolojik bakımından 'Sofist' kelimesi Yunanca sophos (bilge, becerikli, zeki) sözcüğünden türetilen sophistes'ten gelir, öğrenmeyi ve öğretmeyi meslek edinen kişileri belirtmek için kullanılmıştır. Sofistler sorgulayıcı bir üslupla Tanrıların doğası, evrenin yapısı, toplumsal yapı ve etik değerleri öğretmişlerdir. Bir anlamda 'Yunan Aydınlanması' olarak adlandırılacak gelişmenin yaratıcıları sofistlerdir. Sofistlerin en önemli özelliği diyalog kurmadaki ustalıkları ve retorik (hitabet, söylevcilik) sanatıdır. Sofistler, biçim konusunda dil ve üslup çalışmaları yapmışlardır; Çünkü dil ve üslubun güçlü bir ikna aracı olduğunu fark etmişlerdir.

Süreç içinde Tragedya yazarları da türü geliştirmek üzere çalışırken diyalogun gücünün farkına varıp, koronun etkisini zamanla azaltma ve oyuncu sayısını artırma yoluna gitmişlerdir. Oyuncu sayısının artması içerikle ilgilidir. Oyuna üçüncü bir kişinin dahil olması, tragedyada insan unsurunun artmasına ve güçlenmesine, insan sayısının artması da koronun öneminin azalmasına yol açmaktadır. Çünkü, tragedyanın kökeninde asli olan ve sözün tek sahibi olan koro, sözü giderek artan oyuncuyla paylaşmak zorunda

[18] Oscar BROCKET, A.g.y s. 38

[19] Oscar BROCKET A.g.y s. 36

kalmaktadır. Bu, aynı zamanda oyunda ve dünya sahnesinde insanların belirleyici olmasının, tanrıların ise oyundan ve dünya sahnesinden çekilmesinin ifadesi olarak da yorumlanabilir. Oyuncu bir insan, bir birey ve akıllı bir varlık olarak rol alır, oynar ve yaşar.

Tragedyanın gelişim sürecinde, Aiskhylos öncesi dönemdeki değişimlere rağmen; tragedyadaki en önemli dönüştürücü etki Aiskhylos ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Bütün tragedya yazarları gibi Homeros'un eserlerini bilen, Heseidos'tan etkilenen, şairleri ve Yunan lirik eserlerini özellikle de Solon'u iyi tanıyan Aiskhylos, tragedya sanatında köklü değişmelere imkan sağlamıştır. Bu değişimler, hem tragedyanın biçimi ile hem de tragedyanın içeriği ile ilgilidir. Aiskylos'a gelinceye kadar yazılmış olan tragedyalar sanatsal formdan uzaktır. Aiskylos dialoga ağırlık vererek önemli bir yenilik yapmıştır; bu sebeple klasik tragedyanın babası olarak bilinmektedir. İki oyuncu ve koronun kullanıldığı bir sistem yaratmıştır. Aksiyon oyun kişileri arasındaki çatışma üzerinden ilerler. Aiskhylos ile birlikte koro, olayın akışında daha az yer tutmaya başlamakta ve o zamana kadar tragedyanın temel ögesi olan koro ikincil bir öğe durumuna düşmektedir. Bu basit bir biçim değişikliği değildir. Tragedyalar, ilk olarak Aiskhylos'la birlikte mitosların akılcılaştırılmasının ve de eleştirilmesinin bir aracı haline dönüşmektedir.

Sophokles'in hayatı Atina'nın büyüklüğünün en üst düzeye ulaştığı ve ardından gerilemeye başladığı döneme denk düşmektedir. Sophokles, Perikles'in Atina'da kurmuş olduğu demokrasiye de tanıklık etmiştir. Aiskhylos, Sophokles'ten önce, insan ile tanrıların ilişkilerinin konu olarak işlendiği tragedyayı yazmıştı. Sophokles ile birlikte tragedya sanatı biçim ve içerik olarak değişmeye ve gelişmeye devam etmektedir. Sophokles, oyuncu sayısını üçe yükselttiği gibi, sahne tasarımını da tragedyaya sokmuştur.[20] Üçüncü kişinin oyuna girmesi ile akılcı diyaloglar gelişmiştir. *"Tragedyayı en yüksek olgunluğa vardıran o (Sophokles)'dur. İkinci oyuncuya bir üçüncü eklemiş, böylece dialogun daha büyük serbestlikle ilerleyişiyle eylemin daha çeşitli olmasını,*

[20] ARISTOTELES, **Poetika**, Çvr. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s 19

karakterlerin daha zengin bir şekilde çizilebilmesini mümkün kılmıştır [21]*."* Sophokles'in getirdiği yenilikler, tragedya sanatının niteliğini en üst noktaya çıkarmıştır. Sophokles, birbirinden bağımsız tragedyalarında daha çok, insanın duygu ve düşüncelerini, ruhsal ve psikolojik durumlarını yansıtmıştır. Bu bağlamda, Sophokles'in tragedyaları, daha insani bir boyut almıştır. İnsana verilen önemin bu kadar artmasının sebebi olarak, zamanındaki bireyci eğilim etkili olmuştur. Sofist'ler ve Sokrates ile yaygınlaşan bu eğilim Sophokles'i o kadar etkilemişti ki, onun insan karakteri, düşüncesi ve ilişkilerinde bu bireyci yöneliş vardır. Sophokles, sanatsal açıdan daha estetik ve dramatik açıdan da daha güçlü bir tragedya yazmıştır. İnsan sayısının artmasından dolayı da, psikolojik ve ruhsal açıdan insanların karakterlerinin betimlenmesi sağlanmıştır. Sophokles bireylerin acı çekerek olgunlaşacağını düşündüğü için eserlerinde *olması gerekene* yer vererek tragedyayı en yetkin konuma getirmiştir. Bunu yaparken bireyi tam bir karakter olarak ustaca çizmiştir.

Euripides, oldukça yenilikçi bir yazardır. Klasik tragedya ve dini konuları güncel tartışmaların içinde kullanmıştır. Euripides tragedyasında koro önemini iyice yitirmiştir.

Antik Yunan Tiyatrosu gelişimi içinde koro ve müziğin kullanımı giderek azalmıştı. Roma döneminde ise Romalılar müziğe çok önem vermeseler de tiyatroda müzik kullanımı Antik Yunan'da ulaşılan son biçimden biraz daha fazlaydı. Örneğin Plautus oyunlarının üçte ikisine müzik eşlik etmekteydi. Ancak müzik eşliği kalıplaşmıştı, bu yüzden seyirci müziği dinleyerek hangi oyun kişisinin gireceğini söyleyebiliyordu.

Hristiyanlık etkisi ile içeriği yavaş yavaş dönüşmeye başlayan tiyatro oyunları ortaçağ döneminde kilise dışında çok kısa bir dönem devam etmiştir. Bunu bir geçiş dönemi olarak kabul etmek yanlış olmaz. Ortaçağ dinsel oyunların yükselişte olduğu bir dönemdir. Bu oyunlarda konular İncil'den alınmaktadır. Oyunlarda olaylar arasında neden sonuç ilişkisi pek yoktur. Olaylar daha çok kısa episodlar halinde devam eder. Bu

---

[21] Burcu BİBER, "**Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Önemi**", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006, s.74

gevşek bir yapıdır. Kişileştirme doğal olarak çok azdır. Seyirciyi etkilemek için özel efektlerin kullanımı gelişmiştir. Kişileştirme güçlü olmadığı ve dramatik yapı gevşek olduğu için müziğin yine çok önemli bir yeri vardır. Oyuncuların hazırlıkları sırasında mutlaka müzik çalınır. Episodlar arasında çalgılar ya da insan sesi ile müzik yapılmaktadır. Erkek çocuklardan oluşan ve adına melekler korosu denilen bir koro ilahiler söyler. İlahiler söylenirken, enstrümanlar profesyonel müzisyenler tarafından çalınmaktadır. Ortaçağ döneminde polifonik (çok sesli) müzik gittikçe güçlenmiştir. Orta çağdaki dinsel oyunların, kilise sınırlarını aşıp din dışı öğelerden etkilenmesiyle *mistere* adlı oyunlar ortaya çıkmıştır. Bu oyunlar öncesinde çalgı topluluğu bir giriş müziği çalar; ayrıca sahneye çıkan her yeni karakter müzik eşliğinde duyurulurdu. Böylece tiyatro koro ve çalgıların bir araya geldiği ortamlar yaratılmıştı. Onüçüncü yüzyıl başındaki pastoral komedilerde halk ezgileri tiyatronun içine katılmıştı[22].

Renaissance Tiyatrosu'nda pek çok Yunan tragedyası gündeme gelmiş ve oyunların başına sonuna şarkı söyleyen bir koro yerleşmesi gelenek olmuştur. Daha önemlisi, tragedyaların perde aralarında yer alan *intermezzo* adlı zengin bölümler, koro, solistler ve geniş çalgı topluluğunu gerektirmiştir. Zamanın pek çok ünlü madrigal bestecisi, başlı başına bir müzik biçimi haline gelen intermezzo için besteler yapmıştır. Konusunu doğadan alan pastoral şiirler ve madrigal komedileri de operanın öncüleri arasındadır. Onaltıncı yüzyılda Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin sarayında toplanan bir grup aydın, Eski Yunan'daki müzikli dramları yeniden canlandırmak istemiştir. *Camerata* adlı bu grubun içinde şairler, besteciler, şarkıcılar ve çalgıcılar yer almış, Eski Yunan'da Euripides ve Sofokles'in klasik tragedyalarındaki korolardan esinlenmişlerdir. Böylece operanın ilk adı olan *Drama per musica* gündeme gelmiştir[23].

---

[22] Oscar BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, çvr. İnönü Bayramoğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000. ss. 80-112

[23] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, ss 40-45.

Opera sözcüğünün İtalyanca'da sözlük anlamı *eser*dir. Önceki müzikli oyunlardan farklı olarak, operada müzik, oyuna sonradan eklenmiş bir öğe değildir. Operanın müziği metin ve sahneleme ile kenetlenmişdir. Barok opera önce Monodi'nin düzeninden yola çıkar. İlk operalar reçitatiflerden oluşur. Reçitatifte konuşma dilinin ritimsel özelliği ve güftenin anlamı müzik öğesinden öndedir. Daha sonra ise arya (aria) biçiminin akıcı müziği önem kazanmıştır. İlk opera eserlerinden sonra opera sahnesine sonradan eklenen bale, sahne efektleri, zengin çalgı topluluğu, dekor ve ışık derinliği operaya yeni anlamlar kazandırmış, zamanla gelişerek 19. yy'ın görkemli sahne yapıtlarına yol açmıştır.

Bu çalışmanın amacı, operada dramatik bir yapı olan librettonun zaman çizgisindeki gelişimini antik dönemdeki kökenlerinden başlayarak incelemek ve tiyatro oyunlarından uyarlanan operalarda dramatik yapı ile libretto ilişkilerini örnek eserler üzerinden tartışmaktır.

1. BÖLÜM

DRAMATİK YAPI

Dramatik sözcüğü, Yunanca, Hareket, Eylem, Olay anlamlarına gelen Drômenon'dan türetilmiştir. Günümüzde ise, Dramla İlgili, Drama Özgü, Drama Yatkın anlamına gelmektedir. *"Dramatik kavramının Latince'deki karşılığı olarak gösterilen Theatralis ve Scaenicus sözcüklerinin: Tiyatro ile ilgili, Tiyatro için, Tiyatral (Theatralis) ve Sahne ile İlgili, Sahnelenebilir (Scaenicus) anlamlarını içermesi Dramatik sözcüğünün: Drama'nın özünü Oluşturan Eylem anlamında kullanıldığı gerçeğini ortaya koymaktadır.[24]"* Tiyatro sözcüğü ise Eski Yunanca, Bakmak, Görmek anlamına gelen Thea sözcüğünden türetilen Theatron'dur. Prof.Dr. Murat Tuncay etimolojik olarak bu ilişkiyi şöyle açıklamaktadır.

> *"Tiyatro da izleme olayının tekil değil çoğul bir özellik taşıdığı; seyircinin oyunu salt izlemekle kalmadığı, izlerken verdiği tepkilerle oyun olgusunu oynayanlarla birlikte varettiği gerçeğini de burada vurgularsak Drômenon ile Thea eylemleri arasındaki zorunlu ilişki kendisini açıkça göstermiş olacaktır. İzleyenler için anlamı olan eylemi: Drômenon'la; bu eylemin izlenmesini Thea ile adlandıran Antik Yunan Kültürü; Drômenon'un izlenebilecek şekilde canlandırılmasını Taklit anlamında kullanılan bir başka kavramla: Mimesis'le karşılamıştır. Drômenon ile Thea arasındaki köprüyü Mimesis kurmaktadır. Bir başka deyişle Eylem (Drômenon), izlenebilecek bir biçime dönüştürülerek (Mimesis), izlenmeye alınmaktadır (Thea, Theatron). Burada Seyretme eyleminin tepkisiz bir izleme olayı olarak değerlendirilmediğini; Mimesis aşamasında seyircilere estetik bir haz verecek ve onların tepkileriyle bütünleştirilecek bir biçimlemeye yönelindiğini düşünecek olursak 'Tiyatro Sanatının Üç Temel İlkesi' olarak tanıdığımız Eylem (Drômenon), Taklit (Mimesis) ve Topluca Katılım*

[24] Murat TUNCAY, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s.12

(Theatron) kavramlarının ayrılmaz birlikteliği etimolojik kökenlerinde kendisini göstermiş olmaktadır." [25]

Tiyatral, dramatik olanın ifade yöntemlerinden yalnızca biridir, bir dramatik tasarım radyo oyunu, sinema filmi ya da opera olarak da karşımıza çıkabilir.

Antik Yunan'dan günümüze çağlar boyunca gelişen dramatik yapının bazı belirleyici özellikleri vardır. Dramatik olan öncelikle insanla ilgili olmalıdır, bu nedenle toplumsal ve düşünsel bir boyutu olmalı, çelişki, karşıtlık ve çatışma içermelidir. Dramatik olan ilginç ama aynı zamanda inandırıcı olmalıdır. Anlatımın yoğun ve devingen olması gerekir. Son olarak tasarlanan bu yapının oynanabilir olması gerekmektedir. Bu nitelikleri barındıran öz'e dramatik diyebiliyoruz[26].

1.1 DRAMATİK OLANIN NİTELİKLERİ VE TEMEL ÖZELLİKLERİ

Dramatik olanın en başta gelen özelliği insanla ilgili olmasıdır. İnsan doğası gereği biyolojik ve psikolojik varlığını sürdürmek ister, bu yüzden doğrudan kendiyle ilgili olan şeyleri ilginç bulmaktadır. Doğada insanın kendisi dışında ilgisini çeken ikinci şey diğer insanlardır. Bizleri insan olarak ilgilendiren sorunlar, bu sorunlarla karşılaşan insanların tepkisi ve ortaya çıkan sonuçlar bizi dramatik yapıtlara yönlendirir. Tiyatronun ortaya çıktığı zamanlarda faydalanılan mitolojik hikayelerde ilgi çeken tanrıların insana özgü özellikler taşıması olmuştur.

Ünlü tarihçi Ernst Fischer ***Sanatın Gerekliliği*** adlı kitabında dramatiğin insanla ilgili olma zorunluluğuna detaylı olarak değinmiştir. Fischer'a göre insan kendi ile yetinemez. Kendini aşmak ve tüm insan olmak ister. Kendinde olmayan ve diğer insanlarda parça parça bulunan özellikleri, yaşantıları da ister. Hem toplum içinde olup hem de o toplumda kendine özgü olanı korumak ister. Bireyci tutumu ile toplumdan uzaklaşma riski taşır; Bu durum çelişki yaratır. Birey kendisini yaşam gerçeğine

---

[25] Murat TUNCAY, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s.11

[26] Murat TUNCAY, **Sahneye Bakmak 1**, s.59

bağlayan kişiliğinin çerçevesini zorlar ancak istediği bütünlüğe ulaşamayacağını sezdiğinde bütüne ulaşmak için başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp kendinin kılmaya başlar. Bunun en iyi yöntemi dramatik anlatımdır; dramatik anlatımın aracı doğrudan insanın kendisidir. Bu durumda dramatik olanın konusu insan ilişkilerine dayalıdır ve insan ilişkileri ile sınırlıdır[27] . Ancak her türlü ilişki dramatiğin konusu olamaz. Tiyatro çoğul bir sanattır ve fazla sayıda insana hitap etmek üzere tasarlanır. Bu açıdan insanla ilgili olma özelliğinin beraberinde toplumsal ve düşünsel boyutları olması gerekmektedir. Toplumsal boyutu ortaya çıkaran iki özellik vardır; bunlara tarihsel öz ve evrensel öz denmektedir. Tarihsel öz, düşünsel, siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan yaşamı inceler. Evrensel öz ise insanın değişmeyen özelliklerini değerlendirir. Düşünsel boyutta ise dramatik tasarımın zaman ve mekan sınırlarını aşabilen bir derinlik içermesi gerekmektedir. Dramatik tasarımda toplumsallık ve düşünselliğin dengeli olması gerekmektedir. Toplumsal yanı ağır olan tasarımlar tarihsel ve çevresel koşullarla sınırlandığı için eskiyebilir, düşünsel yanı ağır basan tasarımlarda ise algılama sıkıntısı ortaya çıkabileceği için kitlelere ulaşamayabilir[28].

Dramatik olanın insanla ilgili, toplumsal ve düşünsel bir boyutu olan niteliğini tamamlayan bir başka özelliği ise karşıtlık ve çelişkiler taşıyan bir çatışması olmasıdır. Çatışma özelliği dramatik tasarımın en önemli özelliklerindendir. Çatışma görüş ve düşünce ayrılığından doğan tartışmadır. Çatışmayı karşıtlıklar arasındaki çelişki olarak da tanımlayabiliriz. Doğada gelişim olarak gördüğümüz her olgunun temelinde çatışma vardır. Dramatik aksiyon da bir çatışma ile başlar ve çatışma ile devam eder. Dramatik aksiyonu belirli bir amaca yönelik, anlamı olan hareket dizgesi olarak yorumlarsak, dramatik aksiyonun çatışma ile ilerlediğini söyleyebiliriz[29]. İzlenebilirliğin temelinde de karşıt güçlerin çatışması yatar. Oyun kişilerinin kişileştirme özellikleri çatışmaya varlık kazandırır. Bununla birlikte oyun kişilerinin iç çatışmaları da dramatik aksiyonda önemli

---

[27] Murat TUNCAY, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s. 62.

[28] A.g.y, 68.

[29] A.g.y, 72.

bir yer alır. Çatışma seyirciyi oyuna bağlar aynı zamanda ilginçlik ve inandırıcılık da katan bir unsurdur. Dramatik olanın koşullarından ilginçlik ve inandırıcılık çatışma ile sağlanır. Sahne ilginç olmak ve ilginç kalmak zorundadır ancak bunun inandırıcılıkla doğru orantıda ilerlemesi gerekmektedir. İlginçlik ve inandırıcılık dengelenebilirse olasılık çizgisine ulaşılır.

Çağlar boyunca dramatik tasarımın uzunluğu üzerinde değişimler görürüz, bu değişimler seyirci algısı ile belirlenmektedir. Dramatik olanın ölçülerinden bir diğeri yoğunluk ve devingenliktir. Yoğunluk ilkesini azda özü vermek olarak özetleyebiliriz. Durum, kişileştirme ve aksiyonun tüm anlatım olanakları kullanıldığında yoğunluk ve devingenlik sağlanabilinir. Dramatik olanın temeli aksiyona dayanır; karşıtlıkların çatışması ile ilerleyen olay dizisinde devinimi engelleyecek işlevsiz detaylar olmamalıdır. Böylece dramatik olanın biçemi yeteri kadar uzun, çarpıcı, etkin ve yoğun olur. Dramatik olanın nitelikleri içinde bir başka koşul ise oynanabilirlik ilkesidir. Dramatik öz oynanmak üzere tasarlanır. Yazılmış olan dramatik metin sahne üzerinde seyirci ile buluşmadan işlevini yerine getirmiş sayılmaz.

Dramatik Yapının statik ve dinamik olmak üzere iki temel öğesi vardır. Statik öğeleri, tema, mesaj, önerme, durum ve kişileştirme olarak sıralayabiliriz. Dinamik öğeler ise aksiyon, olay dizisi, diyalog-metin ve tasarım olarak söylenebilir.

Tema, en temel tanımı ile eserin ana düşüncesini ve oyunun çıkış noktasını oluşturur. Tema, eseri yazanın yazma eylemindeki itici gücüdür. Eserin teması, yazarın ileri sürdüğü savı, eser boyunca bunu nasıl tartıştığını ve kendisinin varmak istediği yargıyı belirler. Temanın dramatik tasarımı desteklemesi için karşıtlıklar içermesi gerekir. Bu karşıtlıkların nasıl tartışılacağı ve sonuç olarak söylecek sözü *önerme* belirler. Önermenin sonucu olarak *mesaj* net olarak seyirciye ulaşmalıdır. Eserin temelinde yer alan temanın, düşüncenin ve önermenin daha iyi aktarılabilmesi için ona uygun bir *durum* yaratmak gerekir. Eserde temaya uygun durum şeçildiği taktirde aksiyon kendiliğinden ivme kazanır. Tema yani düşünce ve bunu en kestirme yoldan seyirciye aktaracak durum tasarımı hazırsa, önerme yoluyla mesajı seyirciye ulaştıracak

olan karakterler eyleme geçebilir. Durum ne denli iyi düşünülmüş ve sağlamsa eylemler de o denli sağlam olur [30].

Kişileştirme, dramatik tasarımın en önemli öğelerinden biridir. Kişileştirme oyun kişilerinin oluşturulması ve boyutlandırılması işlemidir. Kişiler olay dizisi içinde özellikleri, nasıl olduklarını ortaya dökmektedirler. Eserin mesajını ileten karakterlerin yaratılması ustalık ister. Metin, karakterlerin davranışları ile biçimlenmektedir. Aksiyonun gelişimine bağlı olarak devinen oyun kişisi hem fiziksel hareketleriyle hem de psikolojik iç gelişimiyle yaşam gerçekliğine paralel bir davranış izlemektedir. Karakterlerde bireysel ve toplumsal özellikler dengeli olmalıdır. Karakterin özellikleri ve hangi amaca hizmet edeceği baştan belirlenir. Karakteri yaratan elbette içinde yer aldıkları özgün metindir ama karakterler kendi özel kişilikleri bakımından ilgi çekici olmalıdır. Durum ve olaylar geliştikçe oyun kişisi ile ilgil bilgilerimiz de gelişir. Toplumsal bir varlık olan insan gibi oyun kişisi de çevresi ile yani diğer oyun kişileri ile anlam kazanır[31].

Dinamik öğelere bakacak olursak ilk olarak aksiyon ve olay dizisini tanımlamak gerekir. Olay dizisi, başı ve sonu saptanmış, birbirlerine neden sonuç ilişkisi ile bağlı olayların gelişim çizgisidir. Eserin öyküsü bize aksiyon planını verir. Oyunun bel kemiği hatta bütün yapı aksiyon planı üzerine kurulur. Olay dizisinin sağlıklı ilerlemesi aksiyonunun iyi kurgulanmasına bağlıdır. Serim, düğüm ve çözümü ilk olarak Aksiyon Planında görebiliriz. Dramatik yapının temel kavramlarından biri olan olay dizisi ise, basit bir düzeyde dramatik tasarımın öyküsüyle ilişkilidir. Eserde gerçekleşek olan olaylar, beklenmedik gelişmeler, karşıtlıklar, çatışmalar ve dönüşümler yerleştirildikleri biçimle eserin etkili parçaları olabilir. Olay dizisi, kurgulanmış bir yapıdır. İzleyicinin dikkati ve ilgisi oyun boyunca sürecekse, olay dizisi dikkatle tasarlanmayı gerektirir. Olay dizisi tam anlamıyla bir öykü değildir. Daha çok oyunun birleştirilmiş, dinamik bir bütün olarak ileriye doğru hareket etmesi gereken bölünmemiş yapısıyla ilgili bir

---

[30] Hülya NUTKU, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, ss. 54-56

[31] Hülya NUTKU, **Oyun Yazarlığı,** ss. 33 - 44.

kavramdır. Böyle düzenlenmiş bir yapının anlamı oyun için açıktır; izleyici hızla karakterleri tanıyacak, onların ilişkilerini ve durumlarını anlayacak ve gelişmeleri izleyecektir.

Dramatik tasarımda dil ve metin en önemli öğelerden biridir. Söylenen söz, konuyu geliştirir, aksiyonu ilerletir, olay dizinin gelişimini sağlar. Diyalog her zaman eserin teması, önermesi ve mesajı dikkate alınarak; karşıtlıkları, çelişkileri ve çatışmaları besleyecek biçimde düzenlenir. Böylece karşılıklı konuşmaya yani diyaloğa tanıklık eden seyirci kendisi için sorular ve yanıtlar bulur. Kullanılacak sözcükler özenle seçilir ve iletilen alt metinlerle zenginleştirilir. Oyun kişisi tonlama, susma ve sahne üzerindeki iç ve dış aksiyon ile bu sözcükleri zenginleştirir.

1.2 ARİSTOTELESÇİ DRAMIN TEMEL ÖZELLİKLERİ

> *Drômenon kavramı, en geniş anlamıyla: Hareket, Eylem ya da Olay'ın, İnsanla ilgili, insan tarafından yapılmış, ya da yapılan bir eylemi içerdiği anlaşılmaktadır. Dramatik, kaynağındaki Drômenon sözcüğünde bütünlenen: İnsanla ilgili olma, Canlandırılabilme, Oynanabilir olma ve İzleyenler için bir anlam içerme gibi nitelikleri içinde barındıran bir kavram olmaktadır. Eski Yunanca'da: Bakmak, Görmek anlamına gelen Thea sözcüğünden türetilen Theatron'un: Seyir edilen yer anlamında Antik Yunan Tiyatro yapılarının seyir yerleri için kullanılmış olması Tiyatro sözcüğünün kaynağını da bizlere göstermektedir. Tiyatroda izleme olayının tekil değil çoğul bir özellik taşıdığı; seyircinin oyunu salt izlemekle kalmadığı, izlerken verdiği tepkilerle oyun olgusunu oynayanlarla birlikte var ettiği gerçeğini de burada vurgularsak Drômenon ile Thea eylemleri arasındaki zorunlu ilişki kendisini açıkça göstermiş olacaktır. Drômenon ile Thea arasındaki köprüyü de Mimesis kurmaktadır. Bir başka deyişle Eylem (Drômenon), izlenebilecek bir biçime dönüştürülerek (Mimesis/Taklit), izlenmeye alınmaktadır (Thea, Theatron)* [32].

[32] Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010, ss.10-11.

Yani *Drômenon*'un tüm Söz, Ses ve Hareket değerleriyle sahnede canlandırılması ve buna seyircinin katılımı ile Tiyatro var oluyor. Tiyatronun ortaya çıkışında gördüğümüz ilkel törenlerde koro benzeri yapılar vardı. Bu gruplar dans etmek ve hareketlerin düzenini sağlamak için belli tartımlar kullanmaktaydı. Bu ölçülü düzen sonraki aşamada konuşmaların ve diyalogların koşuk biçiminde oluşturulmasını sağlamıştır. Bu sebepten ötürü Tiyatro sanatı uzun yıllar Dramatik Şiir olarak edebiyat sanatının bir dalı olarak görülmüştür.

Dramatik kavramına yüzyıllar boyunca bir şiir türü olarak bakıldığını biliyoruz. Dramatik'in bir şiir türü olarak kabul edilmesi, karşılıklı konuşmalar biçiminde yazılan bu özel koşuklu anlatım biçiminin, öteki anlatım özelliklerinden farklı nitelikleri üzerinde durulmasına yol açmıştır. Dramatik Şiir, sanatlı bir ifade olan koşuklu bir düzen kullanır ama aynı zamanda günlük konuşma diline yakındır. Daha önemlisi okunmak için değil oynanmak için yazılır. Bu özellikleri ile diğer şiir türlerinen ayrılır.

Aristoteles, estetik kuramının oluşturulmasında ilk önemli girişim olarak kabul edilen Poetika adlı eserinde özellikle şiir sanatın üzerine ayrıntılı bir inceleme yapmıştır. Aristoteles, tragedyayı ayrıntıları ile tanımlarken, katharsis, peripeti, anagnorisis gibi kavramları tartışmış ve kathartik etki üzerinde durmuştur. Dram sanatının yapısını yani dramatik yapıyı şekillendiren ilk çalışma budur. Aristoteles **Poetika** aracılığıyla Platon'a cevap niteliğinde, yararlı ve hatta gerekli olduğunu söyleyerek dram sanatının devlet içinde mutlaka yeri olması gerektiğini savunur.

Aristoteles'e göre, şiir de diğer sanatlar gibi bir taklittir. Destan, tragedya, komedya, dithyrambos sanatı, flüt ve kithara da temelde taklittir. Yukarda sayılan sanatlar, neyle taklit ettikleri (hangi araçlarla) ile birbirlerinden ayrılabilir. Taklit ritim, söz ya da harmoni aracılığıyla (resimde renk ve biçim; müzikte ses aracılığıyla olduğu gibi) yapılabilir. Ritim, ses ve harmoniden hangisi veya hangilerini kullandıklarına göre neyle taklit ettikleri noktasında da birbirinden ayrılabilir. Örneğin Flüt, kithara veya kaval ritim ve harmoniyi kullanırken, dans sadece ritmi kullanır[33].

[33] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 318.

Aristoteles nasıl taklit ettikleri yönünde de bir inceleme yapmaya çalışmıştır; Sadece sözü kullanan sanat (nazım ya da nesir) o güne kadar incelenmemişti. Sadece sözü kullanan sanatların icracısı olan ozanlar, o güne kadar hangi tarzı (trimetre, elegeia) veya hangi anlatım biçimini (anlatı veya betimleme) kullandıklarına göre sınıflandırılmıştır.

Aristoteles sanatları birbirinden ayırırken (örneğin; ozan veya doğa-bilimci tanımlarını netleştirmek adına), neyle veya nasıl taklit edildiğinden çok, neyin taklit edildiğine de vurgu yapmıştır. Taklidi ön plana çıkarmış ve insan eylemlerini taklit eden söz taklitlerini şiir diye nitelendirirken, doğa-bilim yazıları gibi insan eylemleri ile ilgili olmayanları ise şiir olarak kabul etmemiştir. Örneğin taklit edilen sanat şiir ise, taklit edenler bireyleri taklit eder. Taklit edilenler ise (karakterler), bizden iyi, bizden kötü ya da bizim gibi olmak zorundadırlar. Öyleyse taklit, hangi ahlaki seviyedeki bireyin taklit edildiğine göre de sınıflandırılabilir. Aristoteles burada ahlaki bir derecelendirme tanımlamış ve tragedyada normal ahlaki seviyenin biraz üzerinde karakterlerin tercih edilmesi gerektiğini söylemiştir. Bu noktada Aristoteles'in şiir sanatını devlet yapısı içinde yer alabileceği iddiası ile ele aldığını ve dolayısıyla kurmaya çalıştığı yapının bu amaca yönelik olduğunu unutmamak gerekir. Aristoteles kendi amacı doğrultusunda (acıma ve korku yoluyla katharsis etkisi uyandırma ve bu yolla tragedyaya devlet lehine toplumsal bir misyon yükleme) tragedyadaki baş karakterin, kendi yaptığı ahlaki kategorizasyona göre belli bir seviyede olması gerektiğini söylemektedir. Aristoteles, taklidi merkeze alır. Söz konusu şiir ise, taklidin nesnesi eylemdir. Ancak eylemin taklidi için bir de eyleyen gerekir. Eyleyenler konusundaki seçicilik, taklit edilen eylemin merkezde olmasını engellemez. Aristoteles taklit nesnesi olarak eylemi ortaya koyduktan sonra, (kendi amacı doğrultusunda) karakterlerin sergilediği eylemlerin bir tutarlılık içermesi için bu kriteri ortaya atmıştır[34].

Aristoteles'e göre iyi şiir sanatının birinci koşulu bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Yinelemek gerekirse, öncelikle bir eylemin taklit edilmesi gerekir. İyi şiir

[34] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 319.

sanatının ikinci öncülü ise, anlatı yerine dramatik yapıya sahip olmasıdır. Aristoteles bu öncülle, eylemin anlatılmasındansa (destanda olduğu gibi) doğrudan taklit edilmesinin (diyaloglar ve eylemlerin bire bir icrası üzerinden ilerleyen tragedyada olduğu gibi) daha etkili olduğunu söylemektedir. Anlatı, ancak olaylar merkeze alındığında daha değerlidir.

Aristoteles **Poetika**'da genel olarak şiir sanatından bahsettikten sonra dramatik yapının gelişimi açısından çok önemli olan tragedyaya yoğunlaşmıştır. **Poetika**'da tragedya, soylu tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklidi olarak tanımlanmıştır. Tragedya taklidi gerçekleştirirken, bölümlere göre her biri farklı araçlarla çeşitlendirilmiş bir dil (ritim, harmoni ve sözün farklı çeşitlemelerle kullanılması) kullanır. Bu, anlatı ile değil eylemle gerçekleşir. Tragedya tüm bunları yaparken acı ve korku aracılığıyla duyguları etkiler ve duygularda arınma ve düzeltme sağlar. Taklit için sahne düzeni, ezgi düzme ve sözel ifade gereklidir. Taklit yapacak olan ise oyunculardır. Oyuncuları harekete geçirecek olan da düşünce ve karakterdir. Düşünce ve karakter eylemi oluşturur. Taklit edilecek olan, eylemdir. Eylemin taklidi ise, öyküdür. Dramatik yapının temeli olan tragedyanın altı öğesi vardır. Bu öğelerden üçü taklit edilen nesne, ikisi taklit etme aracı, biri de taklit etme tarzıdır[35].

1. Öykü/Olay Dizisi (Plot): Aristoteles, öyküyü olayların bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Tragedyada öykü en önemli unsurdur; çünkü tragedya insanların değil eylemlerin, hayatın, mutluluğun, mutsuzluğun taklididir. Duygular eyleme bağlıdır. İnsanlar ancak eylemleri sonucu duygulanır (mutluluk, üzüntü, acı vs.). Taklit edenler karakterleri taklit etmek için eylemez, eyleyerek karakter olurlar. Eylemler olmadan tragedya olamaz. Aristoteles, süslemelerle dolu, çok sanatsal bir yapıtın, eğer iyi biri olay dizisi / öykü yoksa- nitelikli sayılamayacağını söyler[36].

2. Düşünce (Sentiment): Konuşmalarda açığa vurulan, akıl yürütmeyle kanıtlanan ya da dile getirilen şeylerdir. Konuya ait olanları ve konuyla uyum içinde bulunanları

[35] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 322

[36] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 323

söyleyebilmektir (politika ve retorik). Bir şeyin var olup olmadığını kanıtlayan ya da genel bir yargıyı ortaya koyan sözlerdir. Söz aracılığıyla ortaya konulması gereken her şey düşüncenin alanına girer. Kanıtlama, çürütme, duygu uyandırma, yüceltme veya küçültme gibi çeşitleri vardır. Aristoteles bu tartışmayı **Retorik** kitabına bırakmıştır. Olayları eylemler aracılığıyla anlatmak istediğimizde sözler gereksiz gibi görünebilir. Ortaya çıkarılmak istenen etkiyi, açıklamaya başvurmadan eylemler aracılığıyla yaratmak mümkün olsaydı bu doğru olurdu. Ancak bu mümkün olmadığı için dramatik yapıda düşünceleri yansıtan sözel ifadelere ihtiyaç duyar[37].

3. Karakter/Tavır (Manner): Aristoteles karakteri, eylemde bulunanların kişisel özellikleri olarak tanımlar. Öyküden sonra gelen en önemli unsurdur. Karakter, daha doğru ifadesiyle, belirli kişilik özellikleri olan ve bu nedenle belirli eylemleri yerine getirendir. Karakter, sözler veya eylemlerin gerektirdiği tercihi belirleyen unsurdur ve bu tercih iyi ise iyi, kötü ise kötüdür. Karakter özellikleri ile belirli grupların toplumsal statülerinin uygun olması gerekir. Karakter, bilinen bir kişilikse ona benzer bir şekilde çizilmelidir. Eğer taklit edilen kişi tutarsızsa bile bu karakter tarafından kendi içinde tutarlı bir şekilde işlenmelidir. Karakterler yaptıkları tercihlerde zorunluluk ve olasılık kurallarına uymak zorundadır. Öykünün finali için de aynı şey geçerlidir. Aristoteles bu nedenle deus ex machina'ya karşı çıkar. Final var olan eylemlerin içinden çıkmalıdır, eylemlerin içinde yer almayan dış bir güçten değil, akıl dâhilinde olmalıdır, akıl dışı değil[38].

4. Sözel İfade: Aristoteles, sözel ifadenin parçalarını harf, hece, bağlantı sözcüğü, ad, eylem, tanımlık, bükün, önerme şeklinde sıralar. Harf, bileşik sesleri meydana getiren bölünmez seslerdir. Sesli, sessiz ve yarı sesli gibi çeşitleri vardır ve ölçü bilimin inceleme alanına girer. Hece, anlamsız, sesli ve sessiz harfin birleşmesinden oluşan seslerdir. Bağlantı sözcüğü (bağlaçlar), tek başına bir anlam ifade etmeyen, önermelerin bağlantısını sağlayan seslerdir. Tanımlık (ön takılar), önermelerin başı veya sonunu

---

[37] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 324

[38] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 325

belirleyen, tek başına anlamı olmayan seslerdir. Ad, bileşik, anlamlı, zaman belirtmeyen seslerdir. Eylem, bileşik, anlamlı ve zaman belirten seslerdir. Bükün (hal ekleri), ad veya eylemin durumlarıdırlar. Önerme, ise bileşik, anlamlı, bir birlik oluşturan seslerdir. Önermeyi oluşturan bileşik sesler ayrı ayrı birer anlam içermelidir. Eğretileme ve benzeşim kurma ise, günümüzde sembolik veya metaforlarla anlatım olarak okunabilir. Bu noktada Aristoteles'in vurguladığı mantıklılık, anlatımın anlaşılırlığı açısından önemli bir yerde durmaktadır. Sözel ifadenin başarısı, açıklık ve sığlıktan kaçınmakla ölçülür. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta sığlıktan kaçınmak adına anlaşılırlığı ve açıklığı kaybetmemektir[39].

5. Sahne Düzeni: Şiir sanatını en az ilgilendiren öğe olduğu için Aristoteles çok fazla değinmemiştir.

6. **Ezgi Düzme (Melopeia):** Müzik yapımı, beste ve oluşturulan genel etki. Oyun yazımında kullanılan üslup, tarz, biçem.

Aristoteles, saydığı ölçütlerle zaman içinde gelişen ve günümüzdeki tiyaro sanatına önemli katkı yapmıştır. Dramatik yapının neleri kapsadığı ve nasıl olması gerektiği **Poetika** ile şekillenmiştir. Günümüzde Tiyatro ve Opera'nın temel yapı taşı olan dramatik yapının bileşenlerini anlamak için **Poetika**'ya daha ayrıntılı bakmak gerekir.

Poetika'ya göre olay örgüsü bütün ve tamamlanmış olmalıdır. Tragedya bütün ve tamamlanmış bir eylemin taklididir. Olaylar arasında olasılık ve zorunluluk ilkelerine uygun bir bağ olmalıdır. Bir öykü kurulurken nereden başlanıp nerede bitirileceği noktasında belirli ölçütlere uygun davranmak gerekmektedir. Olay örgüsünün başı, ortası, sonu olması gerekir. Belli bir bütünlüğe sahip olay örgüsünün belirli bir uzunluğu olmalıdır.

Olay örgüsünde karşımıza çıkan *baht dönüşü*, var olan koşullarda beklenenin, olasılık ve zorunluluk kriterlerine aykırı olmamak kaydıyla, tersinin gerçekleşmesidir; bu da olasılığa ya da zorunluluğa göre olur. Yine olay örgüsünde önemli bir diğer nokta

[39] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 326.

*tanınma*dır, bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Bu bilgilenme akışta farklı değişimlere sebep olabilir. En uygun tanınma eyleme uygun olandır. Yani olay örgüsünün gerektirdiği, bütünlüğü ve birliği bozmayacak, olasılık ve zorunluluk kurallarına uygun ve tutarlı bir tanınma gerekir. Kısaca, baht dönüşü ve tanınma kurgunun içine yedirilmelidir. Aristoteles'e göre *kathartik* etki için tanınma ile baht dönüşünü olmalıdır. Bunun ayrıntısından daha sonra söz edilecektir. Sahnede gösterilen ölüm, acı gibi yıkıcı ve üzücü eylemlerin yarattığı duygusal etki dramatik malzeme açısından önemlidir. Tragedyanın ilgilendiği, eylemlerle sağlanacak olan korku ve acımadır. Bilmeden gerçekleştirilen ancak daha sonra farkına varılan eylemler duygulanım için güçlüdür. Bu durumda korku veya acımayı ortaya çıkaran eylem değil genelde tanınma anıdır[40].

Aristoteles tragedyaya konu olması gereken kişiyi şöyle tanımlar: *"Tragedyanın konusu olan kişi ne erdem ve adalet bakımından öteki insanlardan üstündür ne de kötülüğü ya da acımasızlığı yüzünden mutsuzluğa düşmüştür; tragedyanın konusu insanlar arasında büyük bir üne sahip ve mutluluk içinde yaşayan, ama bir yanılgı yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir.[41]"*

Tragedya insanların değil eylemlerin ve hayatın taklididir. İyi yazgı ve kötü yazgı eyleme bağlıdır. Yani soylu ya da yetenekli insanların başarılı olacağını kimse söyleyemez, yetenekler sınanmak içindir. İnsanların başarısı ya da başarısızlığı yaptıkları eylemlere bağlıdır. Tragedya korku ve acıma yoluyla başarı ve başarısızlık gibi duygulardan arınma sağlar.

Tragedyanın izleyicilere sunduğu şey karmaşık ve çok katmanlıdır. Tragedya şairi taklit yoluyla acıma ve korku duygularını yaratarak haz üretebilmelidir. Tragedya, dilde ritim ve yer yer melodi içererek oluşturulur. Nazım halinde olması ve şarkı söyleyerek söylenmesi bize haz verir çünkü ritim ve melodi insanlar için doğaldır, yani insan doğası gereği haz uyandırır. Yani haz hem görsel ifadeden, hem de görsel ve işitsel sunumdan kaynaklanır. Bir diğer haz duyma sebebi de taklittir, insan doğası gereği

---

[40] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 329.

[41] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 332.

taklitten haz alır. Tragedyada izleyici olay örgüsünü takip eder, olayların birbiri ile bağlantısını görür, bu bağlantının bazı evrensel durumlarla ilgisini fark eder. Ama bu da tragedyaya özgü değildir, komedide de vardır[42].

Korku ve acıma yoluyla bu tip duygulardan arınma etkisi Aristoteles tarafından *katharsis* olarak adlandırılmıştır. Aristoteles'e göre duygular irrasyonel değildir çünkü entelektüel yani akıl ile ilgili bir faaliyet barındırır. Bir durumdan korkmak için önce o durumu anlamak ve yorumlamak gerekir. Korku sonra gelir. Duygu ve erdem arasında bir bağ vardır: Erdem, duyguları doğru zamanda, doğru şeylere cevaben, doğru insanlara karşı ve doğru şekilde yaşamaktır. Duyguları bastırmak değil, doğru koşullarda doğru derecede yaşamak gerekir. Seyirci bu şekilde sağıltma ve dengelenme yaşayabilir.

Görüldüğü gibi öncelikle dram sanatı bir anlatıdır ve izlenmek üzere tasarlanır. Metin, oyuncular, sahne, dekor ve her şey anlatının bir aracı olarak devrededir. Her anlatıda olduğu gibi dram sanatının da bir amacı vardır. Bu amaç kullanılacak üslubu belirler. Anlatı için bir olay gerekir. Anlatı, hangi amaçla ve hangi şekliyle anlatılıyor olursa olsun, yaşanmış ya da kurgulanmış olsun, bir öyküyü temel almak zorundadır. Burada Aristoteles'ten hareket ederek yukarıda ayrıntılı olarak yaptığımız olay örgüsü ve karakter tanımı ya da başka bir deyişle dramatik özün temelleri devreye girer. Bu tanıma uymayan olay örgülerine sahip sanatlar dram sanatının içinde değerlendirilemez.

Dramatik tasarım, teatral yöntemlerle sahnede bir tiyatro oyunu olarak ortaya konulabileceği gibi, filmografik yöntemlerle biçimlenerek Sinema ve televizyon filmi biçiminde; Radyofonik yöntemlerle biçimlenerek Radyo oyunu biçiminde işlenebilmektedir. Dramatik tasarım, müzik sanatının yöntemleriyle biçimlenerek Opera biçiminde karşımıza çıkar.

---

[42] **Mimesis** Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, "POETİKA: Şiir Sanatı Üzerine", S. 13, s. 335.

1.3 DRAMATİK ÖZÜN METNE DÖNÜŞMESİ

Dramatik tasarımda, malzeme seçimi ve yazarın dramatik malzemeyi nasıl kullandığı en önemli konulardır. Yazar işitselliğe dayanan sözleri ne kadar çok görsellikle birleştirebilirse o kadar ustadır. Bir başka deyişle yazar izlenebilecek bir eser yazmalıdır. Dramatik tasarımın metne dönüşmesi noktasında karşımıza (tiyatro) oyun metni çıkmaktadır. Oyun metnine, dramatik metin de denmektedir. Oyun metni sadece oyuncu ile gerçekleşmez amaca ulaşması için mutlaka seyirci ile buluşması gerekir. Tiyatro sanatı uzun yıllar boyunca etkin bir oyun dili yakalamaya çalışarak dramatik metni geliştirmiş ve biçimlendirmiştir. Aristoteles'in **Poetika**'sında da gördüğümüz gibi dram sanatı uzun yıllar dramatik şiir olarak nitelendirilmiş ve mutlaka koşuklu yazılması uygun görülmüştür. Ancak 18. yy ortalarından itibaren burjuva seyircisinin beklentileri doğrultusunuda günlük konuşma dili dramatik metne sızmaya başlamıştır.

Dramatik metinler aracılığıyla toplumsal - siyasal değişimlerin tiyatro yazımının biçim ve içeriği üzerindeki etkilerini, yazarların felsefi, ideolojik temelleri ile bunların oyunlara yansımasını, kültürel faktörlerin etkilerini görebiliriz. Dramatik metinler ile toplumların politik, ekonomik ve sosyolojik değişimlerini inceleyebiliriz. Bunun dışında yine dramatik metinlerde eserlerin niteliklerini, türlerini, dönemin sorunlarını irdelenme ve çeşitli sanat akımlarını görebilmekteyiz. Bu, oyun dilinin yaşam dili ile kurduğu ortaklık ve parallelikle mümkün olan bir durumdur. Ancak dramatik metinlerde gördüğümüz oyun dili elbette günlük konuşma dilinin aynen tekrarı değil. Öncelikle dramatik metinde kullanılan oyun dili işlevsel olmalıdır. Dramatik tasarımı seyirciye aktarırken ilgiyi sürekli ayakta tutması gerekmektedir. Bu yoğunluğu ve devingenliği sağlayabilmek için oyun dilinin azda özü vermesi gerekir.

Dramatik metin anlaşılır bir dilde yazılmış olmalıdır; Seyirci sahne üzerinde gerçekleşen her hareketi, her sözü dikkatle izlemektedir. Seyircinin kavrama süreci gözönüne alınarak her ayrıntı özenle yazılmalıdır. Sahne üzerinde işlevi olmayan söz kalabalığından kaçınmak gerekir. Bununla birlikte oyuncuların konuşmaları

karakterlerine ve ağızlarına uygun tasarlanır. Günlük konuşma diline benziyormuş gibi hissedilse de özel bir amaca yönelik olarak ayrıntılardan ayıklanmış ve estetize edilmiştir.

Oyun dili bazı açılardan nota gibidir; sıkıştırmalar, duraklar, kesişler, susuşlar içerir. Entonasyon önemlidir; mutlaka düzgün bir dil kullanılmalıdır. Bununla birlikte oyun dilinin konuşmalara dayanan bölümü, sahnedeki ilgiyi sadece metne çekmemeye dikkat ederek tasarlanmalıdır; hareketi-eylemi aşmamalıdır. Dramatik tasarımın en temel amacı söz değil harekettir. Dolayısıyla oyun metni ya da diyalog sahne üzerindeki hareketle birlik ve uyum içinde olmalıdır.

Görüldüğü gibi dramatik metnin kendini tamamlaması için sahnede seyirci ile buluşması gerekir. "*Geniş anlamda, sahneleme terimi sahnenin yorum araçlarının bütünü anlamına gelir: Dekor, ışık, müzik, oyuncuların oyunu... Dar anlamda, sahneleme terimi, belli bir oyun zamanı ve uzamı içerisinde, dramatik bir yapıtın farklı sahne yorumu öğelerinin düzenlenmesi etkinliği anlamını taşır."*[43] Sonuç olarak dramatik bir tasarımın sahnelenmesi, oyuncu ve sahne uzamı yoluyla metnin değişime uğramasıdır. Sahneleme, eksiksiz organik bir dizge olarak, her öğenin bütün içerisinde kaynaşıp, hiçbir şeyin rastlantıya bırakılmadan bütünün kavranışı kapsamında bir işlev üstlendiği yapıyı oluşturmalıdır. Copeau'nun tanımı başka bir örnektir: *"Sahneleme deyince dramatik bir eylemin resmini anlıyoruz. Bu hareketlerin, jestlerin ve tavırların bütünü, fizyonomilerinin, seslerin ve sessizliklerin uyumudur; gösterimi tasarlayan, düzenleyen, armonize eden tek bir düşünceden kaynağını alan sahne gösteriminin bütünlüğüdür*[44]*"*

İster tiyatro oyunu, ister opera temsili olsun, her dramatik metin tohum halinde bir sahneleme tasarısı içerir. Bu tez dahilinde inceleyeceğimiz dramatik metinler, önce oyun metni sonra libretto olarak tasarlanmıştır. Bu iki farklı dramatik tasarım arasında uygulama açısından bazı farklar görmek mümkündür. Farkların dramatik yapı üzerindeki

---

[43] Patrice PAVIS**, Sahneleme**, çvr. Sibel Kamber, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s.15

[44] Patrice PAVIS, **Sahneleme**, 1999, s.16

etkisini inceleyebilmek için opera sanatında dramatik metnin yani librettonun gelişimini etkileyen faktörleri anlamak gerekmektedir.

2. BÖLÜM

OPERADA METİN-MÜZİK BİRLİKTELİĞİNİN EVRİMİ

Renaissance'ın değişen dünya görüşü ile gelişen yeni yaşam, dinde, devlette, hukukta, bilimde ve sanatta yeni arayışları ve gelişmeleri ateşlemiştir. Opera, iki sanat dalının temelleri üzerine kurulmuştur; tiyatro ve müzik. Tiyatro sanatındaki söze eklenen müzik birbirini gölgelemeyip, birbirinin anlatımını güçlendirerek yeni bir sanat dalını; Opera'yı geliştirmiştir.

2.1 CAMERATA DE BARDI VE FLORANSA OKULU

1600'lü yılların başı operanın doğum tarihi olarak kabul edilir, aynı zamanda barok sanat akımının da geleneksel başlangıç tarihi sayılır. Vernio Kontu Giovanni Bardi 16.yy'da Floransa'daki sanat düşkünü soylulardandır. Bardi' nin Floransa'daki evi ünlü aydınların ve sanatçıların buluşma yeri olmuştur. Ünlü bilgin Galieo' nun babası Vencenti Galileo, müzisyen Jacopo Peri, Jacopo Corsi, Emilio de Cavalieri, Guilio Caccini, şair Ottavio Rinuccini bu toplantılara gelenlerden bazılarıdır. Bardi'nin evi küçük çaplı bir akademi işlevi görmektedir. 1573'lü yıllara rastlayan ve kendilerine *Camerata Fiorentina* adım takan bu grup şiir ve müziğin o günün ölçülerinde iyi bir yolda kaynaşmasını sağlayıp böylece eski Yunan tiyatrosunu örnek alan bir müzikli tiyatro biçimi ortaya çıkarmak için çalışmalar yapmaktadır.

Ortaçağ'ın bin yıllık skolastik düşünce yapısı içinde Antik Yunan ve Latin edebiyatı büyük ölçüde unutturulmaya çalışılmıştır. Ancak Renaissance'ın gelişiminde sanatçılar ve aydınlar tiyatronun yeniden canlandırılması için okumalar yapmaktadırlar. Özellikle sahne yapıtlarında Antik çağ örneklerinden faydalanmak gerektiğini düşünmekteydiler. *Camerata Fiorentina* dramatik yapıtları anlamaya çabalamıştır, ancak bu konudaki bilgileri son derece azdır. Antik Tragedya eserlerinde müzik ve dans kullanıldığı biliniyordu. Ama bunun nasıl uygulandığı konusu tam bir bilinmezdi.

Dramatik yapıtların vezinli mi, vezinsiz mi yazılması gerektiği bilinemiyordu. Bu yüzden yazarlar oyunlarını hem vezinli hem de düz yazı biçiminde iki kez kaleme almaktaydı. *Camerata Fiorentina,* Yunan söz söyleme sanatlarından biri olan *Declemation* adlı yapıyı müzikle birleştirmeye çalışmaktaydı. Bu çalışmalar, denemeler ve tartışmalar sonucunda tiyatro müziğe yaklaşacak ve türünün ilk örneği olan opera doğacaktır.

Giovanni Bardi, *Discorso Sopra la Musica Antice e il Cantar Bene* (Eski Müzik ve Güzel Şarkı üzerine Konuşma) adlı bir kitap yazarak yaptıkları çalışmaları kayda geçirmiştir. Bu kitapta özellikle, ***Recitativo*** (reçitativ) olarak tanınacak olan şarkı söyler gibi konuşma biçimi: *Stile recitativo* ve ilerde ***Opera*** olarak tanınacak olan *Dramma per Musica* yani müzikli oyun, operanın gelişimi açısından önemlidir.

Bu gelişmelere paralel olarak 16.yy.'ın ikinci yarısında monodik yani tek sesli kilise müziği değişime uğramıştır. Başlangıçta kanon gibi olan taklit partileri iki ses için tekrar düzenlendi ve buna *duet* (düet) denildi. Bununla birlikte solistler tarafından okunan bağımsız olarak tasarlanmış partilere aria (arya) adı verildi. Daha sonra arya ve reçitativi birbirine bağlamak üzere melodi (ezgi) geliştirildi. Belirli bir temaya bağlı kalmadan devam eden ezgilere ise arioso denildi [45].

Camerata Hareketi uzun denemelerden sonra tarihte bilinen ilk opera örneği olan *Dafne 'yi* yaratmıştır. 1597'de müziğini Jacopo Peri'nin bestelediği, Ottavio Rinucci'nin librettosunu yazdığı *Dafne* ile (bu yapıt yitiktir) başlayan ilk operalar saray eğlenceleri olarak tasarlanmıştır. Peri 1600 yılında Euridice adlı bir opera daha bestelemiştir. Her iki eser de basit şarkılarla donanmış ilkel opera örnekleridir ve sanat çevrelerinde büyük heyecan uyandırmıştır [46].

---

[45] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 50.

[46] **AnaBritannica** 17, Ana Yayıncılık, İstanbul 1986, s.126.

2.2 MONTEVERDI VE VENEDİK OKULU

Mantua'da Gonzaza prenslerinin viyolacısı olarak çalışan Claudio Monteverdi operada önemli yenilikler yapmıştır. Opera, Monteverdi'ye kadar az sayıda çalgının seslendirdiği, sürekli bas eşliğinde söylenen reçitativlerden oluşurdu. Lirik bölümlerden sonra dans devreye girerdi. Metin de yapısal olarak oldukça zayıftı.

Monteverdi, insanın iç dünyasını ve duygularını müzik aracılığıyla ortaya çıkarma konusuna ağırlık verir. Bunu gerçekleştirebilmek için, o döneme kadar kimsenin kullanmadığı düzensiz aralıkları (*dissonance*) kullanarak akorları bugünkü armoniye çok benzer bir biçimde kurala bağlayan denemeler yapar [47].

Monteverdi orkestraya ilk defa bağımsızlık vermiştir. Öncelikle daha büyük bir orkestra kuran Monteverdi, bütün enstrümanların tek tek karakterleri ve sahip oldukları sesleri ayrı ayrı duyulur konuma getirecek düzenlemeler yapmıştır. Monteverdi orkestrası, yaylı çalgılar ve nefesliler bakımından çok zengin bir orkestradır. Hem ses dolgunluğu hem de tını bakımından son derece doyurucudur.

Monteverdi 1624 yılından itibaren daha önemli denemeler yapmıştır; 1640 yılında İtayan şair Tasso'nun *"Kurtarılan Kudüs"* adlı eserindeki bazı sahneleri müziklendirirken yaptığı yenilikler müzik sanatı açısından heyecan yaratmıştır. Eserin ezgi partileri karşılıklı savaşan iki kahraman ve bir anlatıcı üzerine kurulmuştur. Bu ezgi partileri daha çok konuşmayı andırmaktadır. Monteverdi, savaş sahnelerini 4 kemanla anlatmıştır; Atların şahlanması, mızrakların saplanma sesleri, miğferlerin çıkardığı sesler, savaşanların boğuşmaları, vurulup ölmeleri gibi pek çok ayrıntıyı sadece keman kullanarak anlatmıştır. Dönemin müzik sanatında bu uygulama büyük bir yeniliktir.

Bu yenilikler sayesinde Monteverdi, Venedik ekolünün ikinci kurucusu olarak ün salmıştır. Müzik sanatında ilk kez temel anlamda dramatik özün kullanılmaya başlanması ve dramatik etkisi yüksek opera anlayışı başlamış olur.

---

[47] Cevad Memduh ALTAR, A.g.y s. 50

Opera sanatının serpilme evresini Monteverdi'nin öncülük ettiği Venedik Okulu üstlenmiştir. 1637 yılında Venedik'te, halka açık ilk opera binası *Teatro San Cassiano* hizmete girmiştir. Böylece opera sanatı saray duvarları arkasında gerçekleşen bir sanat etkinliği olmaktan çıkarak, bilet parasını ödeyen herkesin izleyebileceği sanat gösterisi haline gelmiştir. Prof. Dr. Murat Tuncay "*Opera Seria ile Opera Buffa'nın ilk Yılları*" başlıklı incelemesinde Monteverdi'nin operaya katkılarını şöyle anlatmışır:

> *Monteverdi, Müzik ve tiyatro sanatının yapıt içindeki eşitliğini gerçekleştirecek yeni biçim olanaklarının peşindeydi. Önce bilinçli olarak cılız bırakılan Müzik eşliğine yüklendi. Eski saray baladlarını; kilise müziğini hatırlatan serbest akışlı şarkılı konuşmaları; madrigallerden solo ses için yazılan şarkıları, Aria, düet trio vb. ses müziği biçimlerini operaya kazandırdı. Çalgı eşliğini zenginleştirdi. Renkliliğini arttırmak için yeni çalgılar sokarak orkestrayı büyüttü. Çalgı müziğinin oyunla kaynaşmasını sağladı. Bu vb. yeniliklerle seyircinin opera türünü yeniden benimsemesini, sevmesini, aramasını sağladı. Kısacası Opera Seria bir dizi ciddi tutarlı araştırmanın, deneysel çalışmanın ürünü olarak ortaya çıktı. Opera Buffa'nın ortaya çıkışı ise biraz daha halk işi; biraz daha korsanımsı bir gelişim çizgisi izlemiştir* [48].

Opera doğduğu 17.yy'dan beri genel olarak soylu sınıfın sanatı olarak görüldü. Soylu davranışlar ve soylu değerler adına sahnelenen savaş ve ölüm gibi trajik olaylar müziği de ağır bir havaya soktu. *Opera Seria* ya da *Ciddi Opera* olarak adlandırdığımız bu soylu sanat anlayışı daha çok müzikli bir tragedya görünümündeydi. Zaman içinde trajik ve ağır havayı dağıtmak için komik öğelerden yararlanmaya başlandı. Opera Seria arasında küçük güldürüler yerleştirildi. Organik bir bütünlüğü olmadığı için olay dizisinin içine oturtulamayan bu komik bölümlere *intermezzo* adı verildi. Monteverdi' nin yazdığı *L'Incoronazione di Poppea* (*Papanın Taç Giymesi* 1642) operasında,

---

[48] Murat TUNCAY, "Opera Seria ile Opera Buffa 'nın İlk Yılları", **İZDOB Program Dergisi** S. 67, Şubat 1997 s.9

intermezzolar operanın olaylar dizisi arasında daha önemli rol oynamaya başladı. Bu gelişmeler 18.yy'da *Opera Buffa* yani Komik opera olarak karşımıza çıkacaktır.

Opera Buffa yani Komik Opera'yı en çok orta sınıf seyirci beğenmiştir. Anlaşılması güç sahneler yerine güldürü ağırlıklı ve müziklerle örülen konuları komik operalar halka daha çok hitap etmiştir. Opera salonlarına yayılan bu gelenek rahatça gülünmesinde hiçbir akademik ya da sınıfsal sakınca olmayan sıradan insanların sıradan yaşam çatışmaları üzerine kurulmuştur. Diyaloglar daha çok şarkı biçiminde söylenmektedir; düğümler mutlu sonlarla biter. Müzik de dramatik yapının havasını yakından izlemektedir. Çoğunlukla majör tonlar üzerine kurulan, çabucak kavranabilen canlı melodiler ve hemen her oyunda mutlaka bulundurulması adet haline gelen komik duygular çağrıştıran geniş aralıklarla örülmüş hızlı bas partileri vardır. Orkestra sahnede seslendirilenlerle neşeli bir eşlik havası içindedir. Operalar iki perde olarak düzenlenmekte, perde sonlan başlıca rollerin hepsinin sahneye gelip birlikte seslendirdikleri uzun final bölümleriyle noktalanmaktadır. Neşeli bir havada hızla akıp giden olay dizisini kesmemek için *Secco Recitativo* denilen günlük konuşmaya çok daha yakın bir Recitatif kullanılmıştır. Recitativelerin klavsenle eşlik edilmesi moda haline gelmiştir. *Opera Seria*' nın aksine kullanılan melodiler günün sevilen, popüler parçalarından esintiler taşımaktadır.[49] Onsekizinci yüzyılın son yirmi yılı ile 19. yüzyılın ilk yirmi yılı Opera Buffa'nın en parlak dönemi olmuştur.

Monteverdi'den, Gluck' a kadar olan dönemde opera sanatı gelişmeye devam etmiştir, ancak reform niteliğindeki gelişim Gluck ile başlar. Monteverdi'den sonra *Scarletti*'nin kurduğu *Napoli Ekolü*, bambaşka bir yöneliş göstermektedir. Napoli Ekolü döneminde, koro ve dramatik konuşma partileri yerine daha çok solo ezgi müziği ve aryalar öne çıkmaya başlar. Scarletti, da capo arya, koloratur arya, arya, uvertür formlarını geliştirmiştir. Bu gelişmeler sonucunda İtalyan operasının temel amacı daha çok ses virtüozlüğü üzerinde yoğunlaşmıştır. Scarletti, operada bağımsız bir orkestra bölümü kullanan ilk bestecidir; bu yenilik bugünkü anlamıyla opera için yazılan

[49] Murat TUNCAY, **Opera Seria ile Opera Buffa 'nın ilk Yılları,** s.11

uvertürlerin ilki olma özelliğini taşır. Napoli Ekolü, döneminde tekrar gündeme gelen *Bel Canto* (güzel şarkı) operada Gluck eliyle gerçekleştirilecek olan yeniliğe yol açar. Gluck opera alanındaki ilk çalışmalarında İtalyan geleneğine bağlı kalmıştır. Bestelediği yapıtların neredeyse tamamı ünlü libretto yazarı Metastasio'nun eserleridir.

Pietro Metastasio (1698 - 1782) 18. yy'ın en ünlü *Opera Seria* libretto yazarı olarak ün salmıştır. Kutsal Roma-Germen İmparatorluğunun baş şairi olarak ölünceye kadar Viyana'da kalmıştır. Yazdığı librettolar Opera Buffa'nın önemli temsilcisi *Pergolesi* (1710 - 1736) tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Metastasio'nun eserlerini besteleyen bir diğer büyük müzisyen Mozart'tır. Özellikle 18.yy'ın ilk yarısına damgasını vuran Metastasio'nun yazdığı İtalyan operaları, son derece kusursuz bir İtalyanca ile yazılmıştır. Librettoların bazıları Çin gibi, çok bilinmeyen ülkelerde geçse de, genel olarak birbirine çok benzeyen ve dramatik olarak melodrama yakın bir düzende yazılmıştır; Oyun kişileri başlıca, soylu bir kahraman, acı çeken bir kadın karakter ve herşeye kötülük ve zorla sahip olan bir kötü adamdan oluşmaktadır. Hemen her oyunda birbirini seven, kavuşmak isteyen bir çift sevgili vardır[50].

Operaların tamamı birbirlerine Recitative'lerle bağlanmış solo şarkılardan oluşmaktadır. Recitative'ler oldukça dramatik bir havada öyküyü aktarırlar. Solo aryalar bestecinin bütün ustalığını gösteren Bel Canto'lardır. Şarkıların sayısı ve sıralanışı kesin ölçülere bağlanmıştır. Değişik biçemlerde bestelenmiş aryaların çoğu eserin önemli rollerine verilmektedir. İkinci dereceden rollerin aryaları bir ya da iki taneyi geçmez. Değişmeyen kurallardan biri de karakterin aryasını bitirdikten sonra mutlaka sahneden çıkmasıdır. Venedik operalarının kendisini göstermeye başladığı ilk evrelerde hiç de böylesine kurallaşmamış olan bu: "*arya bitiminde sahneden çıkma geleneği"* konusunda Metastasio da, benzer eserler veren Zeno da arya konusunda çok titizdirler. Aryayı operanın en önemli parçası gibi görmekteydiler. Arya, sahnedeki dramatik havayı

[50] Murat TUNCAY, "Opera'da Bir Reform Noktası Olarak Gluck", **İZDOB Program Dergisi Iphigenia Tauris'te**, 2011, ss.52-53.

seyirciye özet olarak sunan en önemli öğe olarak görülmekteydi[51]. "*Olayların ne kadar karmaşık olacağı, oyun kişilerine yüklenen şövalye havalarının ne kadar abartıldığına göre değişirdi. Operadaki bütün duyguların ifade edilmesi yükünü üstlenen edebi dilin biçimlendirilmesi de role yüklenen bu şövalyelik düzeyine bağlanmıştı*[52]". Metastasio, librettolarını saray şenliklerinde sahnelemek üzere yazılmıştır. Bu sebeple eserlerdeki soylular inanılmaz ölçüde güçlü, etkin kişilikler olarak çizilirler. Bazı eserler, Arşidük ile Arşedüşes'in amatör oyunculuk heveslerini gidermek üzere biçimlendirilmiştir. *"Örneğin L"Eros Chinese oyun konusunun Çin de geçme nedeni doğrudan doğruya sahneye çıkmak isteyen Arşidüşes'in, sahnede bacaklarının görünmemesi için Çinlilerin uzun giysiler giydikleri varsayımından yararlanma düşüncesinden başka bir şey değildi [53]"*. Metastasio tarzı librettoların en önemli öğelerinden biri her şeyin mutlaka mutlu sonla bitecek bir finale göre tasarlanmasıdır. Eserde gerçekleşen olaylara az sayıda enstrüman eşlik eder ve doğal konuşma biçiminin biraz üzerine çıkan Recitative'lerle ilerleyen bir yapı vardır. Bu eserlerde koro kullanımı yaygın değildir. Bu dönemdeki İtalyan operalarında ana temadan bağımsız, bale sahneleri kullanılmaktadır. Özellikle eserin finalinde önemli oyun kişileri mutlaka dans havasında sahneye çıkmaktadır. Metastasio librettoları döneminde çok sayıda besteci tarafından kullanıldı. Bu uygulama bazı olumsuzlukları beraberinde getirdi. Öncelikle seyirci oyunun başından, konunun nasıl gelişeceğini anlıyordu. Aryaların başlama biçimleri seyirci tarafından ezbere bilinir hale gelmiştir. Müzik eşlikleri son derece yetersizdir ve Recitativeler anlaşılmazdır. Bu sebeple genel olarak 18. yy İtalyan operaları kostüm giyilerek verilen konserlere benzemektedir. Eserler soylu seyircilere yönelik düzenlendiği için kostüm ve dekor izleyenlerin günlük hayatlarında giydikleri kıyafetlere ve dekorlar da yaşadıkları yerlere benzemektedir. Bugünün opera anlayışı ile bakıldığında seyirci açısından nasıl izlendiği anlaşılamayacak oldukça sıkıcı eserlerdir.

---

[51] Murat TUNCAY, A.g.y s.53

[52] Murat TUNCAY, A.g.y s.53

[53] Murat TUNCAY, A.g.y s.53

2.3 GLUCK'UN REFORM OPERASI

Erken klasik dönemin önde gelen opera bestecisi Christoph Willibald Gluck, opera sanatında doğallığı ve yalınlığı savunan düşünceleriyle tüm klasik dönem boyunca geçerli olan uluslararası bir opera türü yaratmıştır. Gluck, Bavyera'da Weidenwang yakınında küçük bir kasaba olan Erasbach'da 2 Temmuz 1714'te dünyaya gelmiştir ve 15 Kasım 1787'de Viyana'da ölmüştür. Müzik konusundaki ilk bilgilerini, Leipa'da, bir Çek şehri olan Komotan'da ve Prag'da öğrenmiştir. Hatta yazdığı ilk amatör Lied'ini de Leipa'da bestelemiştir. Gluck, Prag'taki müzik öğrenimine, Czernohorsky'nin yanında başlar ve bu alandaki üstün bilgilerini, Milano'da, zamanın ünlü bestecisi Giovanni Battista Sammartini'den alır.

Gluck'un ilk operası, 1741 yılında Milano'da oynanmıştır. Sanatçı, bir süre Londra'da da bulunduktan sonra, ölümüne kadar Viyana'da yaşamıştır ve 1754-1764 yılları arasında yine bu şehirde birinci orkestra şefliği görevini yürütmüştür.[54] Gluck kendine ve eserlerine yönelik eleştirilere, en büyük eseri **Iphigenia Tauris'te** (1779) adlı operası ile cevap vermiştir. **Iphigenia Tauris'te** operasının libretto yazarı Nicolas Francois Guillard (1752 - 1752)'dır. Paris Oparası'nın Edebiyat Komitesinin önemli bir üyesi olan Guillard'a Fransız Hükümeti ilk kez libretto yazarı olarak emekli maaşı bağlamıştır. Guillard Gluck'la çalışmadın önce Salieri ve Sacchini gibi çok önemli bestecilere librettolar yazmıştır. Guillard'ın eserleri geniş bir yelpazeye yayılır, ancak librettoları genel olarak önce yazılmış eserlerden uyarlanmıştır. Guillard **Iphigenia Tauris'te** üzerine çalışırken besteci Gluck ile işbirliği içindedir. Gluck'un sanat anlayışına ve estetik zevkine göre libretto tamamlanana kadar sürekli değişikliğe uğramıştır. Gluck, eserin tasarladığı müziğe uygun olması için büyük özen göstermiştir[55]. Bu eser Gluck'a büyük başarı getirmiş ve diğer bestecilerle arasında devam etmekte olan tartışmalara cevap niteliğinde olmuştur. Gluck kendinden sonraki

---

[54] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, ss.83-84.

[55] Stanley SADIE, **The Groove Books of Opera**, Oxford University Press, USA 2009, s.307

birçok besteciyi etkilemiştir; örneğin Luigi Cherubini de az çok Gluck türüne yakın eserler yaratmıştır.

İtalyan operası 18. yy boyunca oldukça popülerdi, dolayısıyla besteciler genel olarak İtalyan tarzı operalar yazmaktadır. Bununla birlikte arya formu dramatik yapının amacını engelleyecek biçimlere bürünmüştür; aryalar çok uzun, anlamsız, zor pasajlardan oluşmaktadır. Gluck yeni bir arayışa yönelerek opera sanatını özlü bir yeniliğe kavuşturur. Gluck 18.yy'ın ortalarında İtalyan operası türüden yapıtlar vererek kendine ün sağlamaya çalışmaktaydı. 1745'de ***Ippolito*** operası başarı kazandıktan sonra bir opera bestecisi olarak kendisini kabul ettirmeye de başlamıştır. Gluck, 1946 yılında Londra'ya davet edilmiştir; zaman kısıtlaması sebebiyle eski bestelerini kullanarak ard arda ***Le Caduta de Giganti*** (Devlerin Düşüşü) ve ***Artemene*** adlı iki opera sahneler. Ancak Londra seyircisi Gluck'un iki eserini de beğenmemiştir.

Gluck, elindeki geleneksel yapının eskidiğini ve yeni bir şeyler yaratmak gerektiğini anlamıştır. Bu sırada Fransa'da İtalyan operalarına alternatif modeller ortaya çıkmaya başlamıştır. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısı Klasisizm akımı doğar. Dönemin ünlü bale öğretmeni ve koreograf Jean-Georges Noverre, doğallık anlayışını baleye getirerek bu alanda Klasisizmin yolunu açmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru, *opera seria* çekiciliğini kaybetmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin izinde özellikle Fransa'da, opera sahnelerinde Napoli'de doğan sonra Venedik'ten tüm Avrupa'ya yayılan *Opera Buffa* yani komik operanın etkisi görülmeye başlanmıştır[56].

Fransız operası bu dönemde ciddi konuları işleyen *Rameau*' nun ellerindedir. Rameau, sarayın isteklerini gözönünde bulundurmasına rağmen İtalyan'lardan oldukça farklı operalar yazmıştır. Fransız operası deklamasyonu (makamla okuma), şarkı söylemeye tercih eder. Bunun yanı sıra İtalyan operalarında pek önemsenmeyen koro ve bale Fransız operalarında yer alır. Bununla birlikte Rameau, fırtına, deniz dalgaları gibi doğa betimlemelerinde orkestrayı kullanmanın yollarını aramaktadır[57]. İtalyan

[56] Michael RAEBURN, **The Chronicle of Opera**, Thames § Hudson Ltd. , London 2007, s 58.

[57] Murat TUNCAY, "Opera'da Bir Reform Noktası Olarak Gluck", s.55

operalarında sahnelenen görsellerin müzikle beslenmesi gibi bir uygulama görülmemektedir. İtalyan operaları çoğunlukla şarkı söyleme üzere yoğunlaşmıştır. Fransız operasında ses virtüozlüğü yapabilecek solist de yoktur. Rameu çok saygı duyulan bir bestecidir ancak gelişmekte olan opera buffanın karşısında üslubu eski moda bulunmaktadır [58].

Gluck Paris'deyken Rameau' nun operalarını dinler; Rameau'nun yazdığı eşlikler ustaca düzenlenmiştir, Recitative'ler zenginleştirilmiştir böylece eserlerin öyküleri devinim kazanmıştır. Bu deneyimle Gluck, operanın ağırlık noktasını müzikten çok dramatik yapıya vermek gerektiğine karar verir. Rameau'nun eserleri, operanın bir sahne sanatı olarak daha iyi biçimlenmesi için Gluck'a yöntem göstermiş olur.

Gluck, eserin öyküsünün, olayların ve sözlerin, seyirciye duyguları aktarma noktasında yetersiz kaldığında müzikal anlatımı yardımcı öğe olarak kullanmaya karar verdi. Amacı doğrultusunda ilk denemeyi güçlü bir dramatik yapısı olan Racine'in *Iphigenia*'sini seçmiştir. 1772' de tamamlanan ***Iphigenia en Aulide*** operası, 1777 yılında Paris 'de sahnelendiğinde opera tarihinde bir çığır açmıştır. 1774' de sahnelenen ***Orphee ed Eurydece*** Gluck'un yeni yöntemini pekiştirdiği bir eser olarak sahnelendi ve beğenildi. Ancak 1779 yılında sahnelenen ***Iphigenia en Tauride*** Gluck'un 107 operası içinde tüm dehasını ve reforlarını ortaya koymasını sağlayan baş yapıt oldu.

Gluck' un gerçekleştirdiği reformları önemli ölçüde etkileyen bir başka sanatçı İtalyan şair, libretto yazarı ve müzik kuramcısı *Ranieri Calzabigi* (1714 - 1795)' dir. Gluck ile Calzabigi'nin tanıştığı zamanlarda Gluck müziği, olay dizisini kesintiye uğratmadan, gereksiz süslemelerle doldurmadan, şiire hizmet edecek şekilde kullanmanın yöntemlerini aramaktadır. İki sanatçı da ortak amaçlarının benzerliğini farkedince birlikte çalışmaya karar verdiler. İlk ortak yapıtları ***Le Festin de Pierre*** (Don Juan) başlıklı dramatik bale oldu ve 1761 yılında sahnelendi. *Gluck ve Calzabigi 'nin İtalyan operası'nda yapmak istedikleri reforma örnek oluşturan üç opera yazdılar.*

[58] Michael RAEBURN, **The Chronicle of Opera**, Thames § Hudson Ltd. , London 2007, s 51.

Orpheus ile Eurydike, *(1762),* ***Alkestis*** *(1767) ve* ***Paris ile Helene*** *(1770) Her üçünde de klasik tiyatro geleneğine bağlı kalarak salt insan öğesini vurguladılar. Amaçları Operada daha basit, daha gerçek ve daha doğal olana ulaşmaktı*[59].

Yeni yöntemde *Recitativo Secco* denen eşliksiz Recitative'lerden vazgeçildi. Bunun yerini *Recitativo Accompagnato* (Eşlikli Recitative) aldı; arioso, arya, koro pantomim ile deklamasyonlu üslup etkili orkestral kompozisyonla kaynaştırıldı. Sahneler ve sahne grupları oyunun özündeki dramatik kurgunun bütünlük oluşturan organik parçaları oldu. Sahne düzeninin karmaşık kurgusu ve müziksel yapıdaki yenilikler Gluck 'un dehasının ürünüydü [60].

Gluck'un **Alceste** operası için yazdığı önsöz bir manifesto niteliğindedir. Gluck kendi eliyle başlatığı reformu, gereksiz süslemelerle dolu İtalyan operasına karşı getirdiği modern uslubunu açıklamıştır (1769):

> *Bu operaya müzik yazma işini üzerime alırken, kararım, müzik sanatını her türlü kötü uygulamadan temizlemekti; bu tür uygulamaların meydana gelmesine neden ise, okuyucuların gururu ile bestecilerin aşırı uysallığından doğan kötü uygulamanın İtalyan operalarına sızması ve dolayısıyla sahne sanatlarının en mükemmeli ve en güzeli olan operalarını gülünç ve sıkıcı bir duruma düşürmesidir. Onun içindir ki şimdi ben, müziği artık gerçek anlamına çevirmeye, yani şiire hizmet edebilecek duruma yöneltmeye gayret ediyorum ve müzik sanatı ancak böylelikle duyguların ifadesini ve yaşanan anın çekiciliğini, olayı kesmeden ya da gereksiz süslemelerle zayıflatmadan, yükseltebilme imkanını elde edecektir. Demek istediğim şudur ki müzik sanatının şiir sanatını koruyup yükseltmesiyle, bir tabloda sağlam desenin, renk parıltısını ve konturları bozmadan figürlere can veren gölge-ışık unsurlarının doğru bir biçimde dağılımı sayesinde korunup yükseltilmesi arasında hiçbir fark yoktur. Bu nedenle, diyaloğun en ateşli anında aktöre sıkıcı bir ritornel'in sonunun*

[59] Murat TUNCAY, "Opera'da Bir Reform Noktası Olarak Gluck", s. 56.

[60] Murat TUNCAY , A.g.y s. 57.

bekletilmesini ya da uzun bir pasaj içinde, güzel sesinin akıcılığını gösterebilmek veya herhangi bir kadans'a gerekli nefesi alabilmek ve orkestranın, kendine gereken zamanı vermesini beklemek için, kelimenin ortasında ve uygun bir vurgu üstünde aktörün durdurulmasını artık önlüyorum. Alışıldığı gibi, bir aryanın ilk bölümünde geçen sözlerin, ikinci bölümünde dört kez tekrarlanması ve artistin herhangi bir pasajı, dilediği gibi ve çeşitli çekillerle variye edebilme gücünü gösterebilmesi için, fikrin henüz tamamlanmadığı bir yerde, aryanın ansızın kesilmesi uygun görüldüğü sürece, ikinci bölümü daha özlemli ve daha önemli olan bir aryanın bu bölümüne hemen geçivermenin gereğine de aslında inanmıyorum. Kısacası yüksek bir zevkin, sağlam bir aklın uzun zamandır direndiği bütün kötü uygulamaları, öteden beri def etmek isteğimdir. Şu kanıdayım ki eserlerde senfonia (uvertür), olayın karakterine seyirciyi önceden hazırlamalı, aynı zamanda olayın içeriğine anlam kazandırmalıdır. Öteden beri en büyük çabamın, yalnızca bir güzelliğe yönelme olduğuna inandım ve sanatta aydınlık bir görünüşün aleyhine olan bütün güçlükler gösterisini de böylelikle önlemiş oldum. Sanatta doğal yoldan, yani yaşanan an ve ifade yoluyla elde edilen buluş dışında, hiçbir yeni buluşa önem vermedim ve sanatta etki yararına baskısız eser elde etmek için, feda etmeyeceğim hiçbir kutsallaştırılmış kural yoktur[61].

Bu önsöz dramatik tasarım açısından opera tarihinin gelişimindeki en önemli yazılarından biridir. Çoğunlukla dram kavramını kullanan besteci, **Alceste**'yi müzikle trajik ayin olarak tanımlamıştır.

[61] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, ss.84-85

Gluck eserinini büyük hayranlık duyduğu dostu ve koruyucusu, 1765'in Toskana kralı, Leopold Dükü'ne ithaf etmiştir. Gluck Alceste üzerindeki çalışması üzerine ithafında şöyle demiştir:

> *Alceste operasını müziklendirmeye koyulduğum zaman sanatımızı İtalyan operasının getirmiş olduğu tüm kötü alışkanlıklardan şarkıcıların kibir ve şımarıklıklarından, bestecilerin soysuzlaşmış hoş görüsünden ayırmak istedim. Bu yozlaşma en değerli bir oyunu büyük bir sıkıcılığa, gülünçlüğe düşürüyordu. Müziği tekrar yalın hale getirmekti gayem. Müzik abartmalı, gereksiz süslerle sahnedeki olayların akışını sekteye uğratmamalı, eserin şiirliğini korumalı, hiçbir şey koparmadan bütünü sağlamalıydı. Aynen resimdeki gibi müzik de, renklerin uyumunu sağlamalı, ışık ve gölgelerin serpiştirilmesini oyununiçinde de dengelemeliydi. Bu sebeple bir aktörün ateşli diyaloğunu sıkıcı bir ara namesi ile kesmedim ve parlaklık ve gösteriş uğruna kulağa çok hoş gelen bir tınıyı sanatçının kendini gösterme imkanını bulduğu çekici bir pasajı uzatmadım. Alışagelmiş geleneğin içinde aryaların ikinci bölümleri çok önemlidir. Özellikle bu ikinci bölümler çok tutkulu ve duyarlıdırlar. Fakat ben bu ikinci bölümlere inanmıyorum. Şarkıcının tekniğini ve parlaklığını gösterme uğruna, mısraların ya da sözcüklerin dört kez tekrar edilmesine ve bundan dolayı sözlerdeki anlamın, vurguların kaybedilmesine karşıyım. Hep sağduyuyu ve mantığı ön plana aldım.*
>
> *Uvertürün dinleyiciyi sahnedeki olaylara hazırlaması gerektiği fikrindeyim. Ayrıca çalgıların seçimi de, sahnedeki olayların duygu oranına göre yapılmalıdır. Arya ve resitatifler arasındaki kesintiler fazla uzun tutulup, olayların etkisini ve sıcaklığını düşürmemelidir. Herşeyden önce amacım büyük bir sadeliğe varmaktı. Karmaşık seslerin gösterişine açık seçikliği tercih ettim. Olayın o andaki durumu yeniliği gerektirmiyorsa, ben de müzikte yeni buluşlardan kaçındım.*
>
> *Bütün arzularım libretto yazarı Raniero Calzabigi'ninkiler ile birleşti ve gerçekleşti. Bu librettoda, süslü tasvirlerin, eskimiş atasözlerinin ve deyimlerin yerini, gerçek, yürekten içten gelen sözler, büyük duygular, ilgi çekici durumlar*

almıştır. Başarımız da bütün bu görüşlerimizin doğruluğunu ispatladı. Kentin genel kültürü ve eseri algılayışındaki sıcaklık gerçek yaratıcılığın ve güzelliğin kökünün tabiilik ve sadelik olduğunu bir kere daha ispat etti.
Bütün dostlarımın ve saygı değer kişilerin bu operanın baskısına ve onu kamuoyuna duyurmama beni heveslendirmekle beraber konunun ne kadar güç olduğunu, bu atılımın ne kadar cesaret istediğini, süregelmiş alışkanlıkların ne köklü olduğunun farkındayım. Bu konuda ihtişamlı krallığınızın lütfunu ve koruyuculuğuna sığınabilmeyi rica ediyorum. Bütün aydın Avrupa'nın saygı duyduğu büyük isminizi eserimin başına koyabilmem için izninizi ve tüm güzel sanatların koruyucuusu olarak ve baskılara karşı gelerek yeniden güzelliğe kavuşmak isteyen sanat eserlerine ve sanatçısına göstermiş olduğunuz geniş hoşgörülülüğü, gayesi düzelme olan bu eserden de esirgememenizi rica ederim. Ancak sizin gibi bir güzel sanatlar dostu sayesinde bu imkan yaratılabilirse, bu eser de egemenliğe kavuşabilir ve kamuoyunda koruyuculuğunuzun sembolü olur [62].

Gluck, İtalyan Opera Seria'sını yenilemiştir. Yarattığı eserlerin dramatik içeriğinde gerekli uyumu sağlamış, kişileştermeyi en doğru biçimde tasarlamıştır. Gluck operalarındaki müzikal yapı, gereksiz uzatmalar yerine ölçülü özetlerden oluşmaktadır. Gluck eserlerinde Recitative'lere özel bir önem vermiştir. Gluck reformuyla birlikte, Metastasio'ya özgü yaygın ve gelenekselleşmiş bir libretto anlayışı da sona ermiştir. Ünlü müzik tarihçisi Kiesewetter, 1834 yılında yayımladığı bir eserde şöyle demektedir:

Gluck, şiire gereken ilgiyi göstermenin, kendi müziğinin bağımsızlığı, hatta güzelliği bakımından olan büyük önemini gereği gibi kavramıştır; kelime ile işbirliği yapan Gluck melodileri, ancak müzikal ifadeye hükmeden gerçek yoluyla insanı kendine bağlamakta ve kelimeden koparılıp ayrı olarak dinlendiği takdirde güzellik ve anlamından hiçbir şey kaybetmememektedir. Gluck'un aryaları, kendine özgü soylu etkiyi, sırf sahneler

[62]Stanley SADIE, **The Groove Books of Opera**, s.18-19.

arasındaki bütünlükte elde etse de, hatta böylesine bir bütünlük dışında konser eseri olma niteliğine sahip olmasa bile, herhangi bir formsuzlukla itham edilemeyeceği gibi, bu melodilere özgü motifler, tıpkı Gluck operalarını dinledikten sonra, akılda kalıp kolaylıkla tekrarlanan motifler gibi, bütün çekicilik ve inceliğini belli etmekten de geri kalmaz ve bu hali ancak herhangi bir İtalyan operasındaki temsilden çıkarken duyulan ruh durumuyla kıyaslamak mümkündür [63].

Opera'da Bir Reform Noktası Olarak Gluck" adlı incelemesinde Prof. Murat Tuncay, Gluck 'un reformlarını ve yapıtlarının klasikleşmesini sağlayan temel unsurları şöyle açıklar:

Gluck'un operalarında kullanılan melodilerin sadeliği ve şaşırtıcı güzelliği olduğu açıktır. Ancak bu başarıyı tabii ki salt bir melodi güzelliği ve bağdama ustalığı olarak görmemek gerekir. Müzikal yapının arkasında geri planda bütün akışı belirleyen güçlü bir dramatik yapının iyi çözümlenmiş bir dramatik duyarlığın yattığını da dikkat etmek gerekir. Gereksiz, işlevsiz havalara yer verilmemiş; dramatik yapının asıl taşıyıcısı olan libretto'nun şiirine öncelik tanıyan bir ağırbaşlı tavır, saygılı bir işbirliği kendisini göstermektedir. Üvertürlere, korolu bölümlere anlamına ve ağırlığına yakışan bir önem verilmiştir. Recitative'ler klavsen eşliğine mahkûm olmaktan kurtarılmış; baleler oyundaki ana eylemle bütünleşmiş bir anlam üzerine oturtulmuş; opera bir ses gösterisi olmaktan çıkarılmış; dramatik karşıtlıkların ve çatışmaların ağırlığı ön plana alınmış; deklamasyonlu bölümler önemsenmiş; orkestra daha güçlü ve canlı bir anlatıma kavuşturulmuştur. Sahneler kısa tutulmuş; kesintisiz bir akış içinde dizilmiştir. Operalardaki dramatik ve psikolojik vurgumlalar her türlü sahne canbazlığının önüne alınmış görünmektedir[64].

---

[63]Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, 2000, s.86

[64] Murat TUNCAY, **"Opera'da Bir Reform Noktası Olarak Gluck"**, s.7

Gluck'un arya formu operadaki dramatik yapının gelişimi açısından büyük önem taşımaktıdır. Dr. Max Arend Gluck'un arya düzenlemesi üzerine şöyle demektir:

> *Wagner'in müzikli dramı, bilindiği gibi, kapalı ve bağımsız müziksel formlara opera sanatında yer vermemiştir. Wagner'de dramın gerektirdiği bazı müstesna durumlar bir yana bırakılırsa, büyük sanatçı, eserlerinde aryanın yerini, bütün sahneler ve perdeler boyunca devam eden güçlü bir senfonik kuruluşa bırakmıştır. Wagner bu sonu olmayan melodik akışı, dram sanatının ruhuna en uygun bir tür olarak benimsemektedir. Gluck ise sanatında bu derece ileri gitmemekle birlikte, Wagner ile şu konularda tam anlaşmış haldedir: Müziksel ifadede gerçek, karakter tasviri, dramatik ve müzikal gelişmede eşitlik. Ne gariptir ki Gluck'un arya türüne getirdiği yeniliğin içyüzü, bugün bile gereği gibi takdir edilememiştir. Gluck'un eserlerinde herhangi bir aryanın başladığı yer incelenirse, burada aryanın, eski Grek trajedilerindeki antik koronun rolünü üzerine aldığı açıkça görülür, çünkü Grek trajedilerindeki koroda olduğu gibi Gluck aryalarında da olayın yarattığı atmosferin ötesine geçilmekte ve olayın önemi bizlere insanüstü bir düzenle ilham edilmektedir. Burada müzik, yani bütün etkilerden önce gelen ve ruha en kolay ulaşabilen bir sanat, hiçbir engel tanımadan dile gelmektedir. Onun içindir ki Gluck sanatında arya, dramatik bünyenin en narin ve en ince tomurcuğu olmanın önemini taşımaktadır. Bu durum karşısında, Gluck eserlerinin temsilinde, olayı dış görünüş ile hızlandırma bakımından bazı aryanın çıkarılması, eleştiricilerce çok kere barbarlık olarak nitelendirilmektedir çünkü böylelikle, dramatik bünyeye bağlı olan asıl ruhun zehirlendiği ileri sürülmektedir*[65].

Gluck, operada reform niteliğinde yenilikler yapmış ve bu sanatın kalıcı olması konusunda büyük adımlar atmıştır. Yarattığı eserlerin dramatik yapısında gereken müzikal uyumu sağlamıştır, bütün eserlerinde oyun kişilerin güçlü bir biçimde çizmiştir.

---

[65] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, s 87.

Opera'da müzik ve sözü Dramatik bir tasarımla bütünleştirme anlayışı, Gluck'un çabalarıyla ve yapıtlarıyla gerçekleşmiştir.

Aydınlanma felsefesinin müzikteki önemli yansıması sayılan Wolfgang Amadeus Mozart, Opera Buffa'nın yalınlığı ile Opera Seria'nın daha derin müzikal anlayışını birleştirmeye uygun bir zamanda tarih sahnesine çıkmış ve hemen her türde olduğu kadar opera alanında da verimli çalışmalar yapmıştır.

2.4 WAGNER VE MÜZİKLİ TİYATRO

Olgunlaşmakta olan opera sanatı, Richard Wagner'in tarih sahnesine çıkışından itibaren doruk noktasına ulaşmıştır. Hegel felsefesinin ve romantik akımın izinden giden Richard Wagner (1813-1883), benzetmeci gerçekçiliğe karşıydı. Wagner'e göre bilim, doğayı sınırlı olarak kavrayabiliyordu. Yaşamın sonsuzluğu karşısında insan, bilim yoluyla onu kavramakta çaresiz kaldığı için sanata yöneliyor, onu bilinçaltıyla ve içgüdüleriyle kavramaya çalışıyordu. Hegel'in düşünceleri ile sanat yapıtlarına farklı bir açıdan bakıldı: *Hegel'in ondokuzuncu yüzyılın başlarında Tin'in Fenomenolojisi adlı yapıtındaki görüşlerinden kaynaklanan Fenomenoloji düşünce akımı, sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıktı. Yapıt bir süreç olarak algılanmaya başladı. (...)Yeni bakış açısına göre sahne üzerindeki sanatçıların katkısıyla oyun, farklılaşarak, yeni bir sanat yapıtı kimliğiyle seyirciye ulaşıyordu.*[66]. Wagner, birleşik sanat yapıtı düşüncesiyle dekor, ışıklama, müzik ve dramatik metnin oluşturacağı bir yapıyı, operayı işaret eder. Ona göre opera sanatı, ideal (Gesamtkunstwerk) birleşik sanat yapıtıdır.

Wagner, *Gesamtkunstwerk* düşüncesini oluşturmaya başladığı zamanlarda Dresden'de 1849 yılında Bakunin'in başlattığı sokak çatışmalarında yer aldığı için hakkında tutuklama kararı çıkmıştır. Wagner, polisten kaçarak bir süreliğine Zürih' e yerleşmiştir. Zürih'te bulunduğu sürü içinde 1850 yılında *Geleceğin Sanat Yapıtı* (**Das**

[66] Ayşın CANDAN, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.53

Kunstwerk der Zukunft) ve 1852 yılında *Opera ve Dram* (**Oper und Drama**) adında eserler yazar. Wagner'in çalışmalarına yansıyan düşüncelerinin beslendiği iki ayrı kaynak vardır; bir süredir Alman seyircisinin estetik ve ahlaki duyarlılığını eğitmek için tiyatronun kamusal ve sanatsal tarafları iyi bir araç olarak görülmüştür. Lessing'in 1767-1769 yıllarında kaleme aldığı *Hamburg Dramaturgisi* (**Hamburgische Dramaturgie**), Friedrich Von Schiller'in 1785 yılında yazdığı *Sürekli bir Sahnenin Etkisi Ne Olabilir?* (**Wass kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?**) isimli deneme, ve yine Schiller'in önceki denemesini tekrar geliştirerek incelediği 1802 yılında yazılan *Bir Ahlak Kurumu Olarak Tiyatro* (**Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet**) adlı incelemeler Wagner'in düşüncelerini büyük ölçüde etkilemiştir. Wagner'de Gesamtkunstwerk sadece estetik bir kaygıdan ortaya çıkmış bir düşünce değildir; Gesamtkunstwerk tanımı siyasete, tarihe ve insan doğasının tanımına bağlıdır. Yani söz konusu olan sadece opera ya da müzikli tiyatro değil, *"tiyatro olarak dünya"*dır[67] .

Sevda Şener Wagner'in bütünsel yapıt yaklaşımını şöyle dile getirmiştir: *"Richard Wagner, bu kadar üstün bir işlevi olan sanatın, türlerin tek tek her biri ile değil, ortaklaşa çabasıyla ortaya çıkabileceğini ve yaşamı en iyi biçimiyle ifade edebileceğini ileri sürmüştür. Wagner'e göre geleceğin sanatı bir ortak sanat ürünü, bir birleşik sanat ürünü (Gesamtkunstwerk) olmalıdır.*[68]*"*. Wagner, *Gesamtkunstwerk* (bütünsel yapıt) kavramı ile operayı 'tüm sanat dallarının bileşimi' olarak nitelemiştir: Tiyatro, edebiyat, şiir, mimari, plastik sanatlar ve müzik opera sanatında birbirinden kopuk öğeler değil, birbiriyle kaynaşmış öğelerdir.

Dramatik açıdan Wagner'in opera sanatında yaptığı yenilikler çok önem taşır, bu sebeple Wagner'in çalışmalarını biraz daha açmakta fayda olacaktır. Wagner operada

---

[67] Glenn W. MOST, "Nietzche, Wagner ve Bütünsel Sanat Yapıtına Duyulan Özlem", **Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi : Bütünsel Yapıt- Gesamtkunstwerk** , Yapı Kredi Yayınları, 2011, S.121, ss.4-11

[68] Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yay.,Ankara, 1998, s. 222.

müziğin ve metnin aynı elden çıkmasını da savunmuştur. Prof. Dr. Murat Tuncay Wagner'i Anlamak adlı incelemesinde Wagner'in çalışmalarını şöyle özetlemiştir:

> *Monteverdi ile birlikte başlayan ve müziği operanın başat unsuru olarak giderek daha çok önemseyen bir anlayışın karşısına operanın dramatik ve tiyatral öğelerini ön plana alan bir anlayışla çıkıyordu Wagner. "Bana bir lokanta yemek listesi getirin size harika bir arya yazayım" diyecek kadar müzik karşısında metni dışlayan bir opera yazma modasının egemen olduğu çağda Wagner, Opera'da müziği de, diyalogları da, sahne etmenlerini de oyunculuğu ve rejiyi de biçimlendiren asal unsurun dramatik öz olduğunu savunuyordu. Operayı meydana getiren bütün etmenlerin temel işlevinin bu dramatik özün gerektirdiği duygusal atmosferin seyirciye geçirilmesi olduğunu belirtiyor; müziğin bu aktarımda amaç değil önemli bir araç olduğunu vurguluyordu. Operanın virtiöz solistlerin birbirinden parlak aryalarla alkış topladıkları, dramatik akışın alkışlarla, bislerle kesildiği bir gösteri havasından çıkıp temel işlevlerine dönmesi gerektiğini savunuyordu. Sonsuz Müzik düşüncesi de bir bakıma bu arya gösterilerinin hızını kesmek ereğinin bir uzantısı olarak ortaya çıktı. Operanın müziği asla bir bitim duygusu uyandırmadan seyirciyi bir duygu yoğunluğundan ötekine taşıyacak, illüzyon asla bozulmayacaktı. Dramatik aksiyonun gelişim çizgisine göre biçimlendirilecek müzik, zengin orkestra tınıları, motif ve leitmotiv'lerle sözün, görüntünün ve hareketin sınırlı anlatım olanaklarının ötesinde özgün çağrışım alanlarına göndermeler yapacak bir işlevselliğe oturtulmalıydı. Opera'da Dramatik aksiyonun gereksinimlerinden bağımsız, kendi başına güzel olan hiç bir şey olmamalıydı. Sadece bu kadarı bile operadaki her türlü yaratıcılığı müziğin emrinde gören çağın pek çok müzik otoritesinin şimşeklerini çekmek için yeterliydi. Wagner'e göre başlangıcından beri hep seçkin sınıfların pahalı bir eğlence aracı olagelmişti opera. Bu anlayışa hizmet etmek için oluşturduğu yapay kalıplardan sıyrılmalıydı. Daha sonnra adını "Müzikli Dram" koyacağı yeni bir sahne sanatı türünün ilk örneklerini veriyordu . Bu yeni tür müzik, tiyatro, dans, mimarlık ve*

resim gibi çeşitli sanat dallarını bir araya getirecek bir toplu sanat yapıtı olacaktı. Gesamtkunstwerk adını verdi buna [69].

Richard Wagner, opera sanatına yeni bir öz, armoni bilimine (Wagner armonisi) yeni bir aşama kazandırmıştır. Wagner operada yapı yönünden bir yenilik olarak "*Leitmotif*" (ana motif, kılavuz motif) müziksel simgesini benimsemiştir. Leitmotif, eser boyunca yinelenen düşünce, duygu, durum ya da bir kişiyi ayırt etmeye yarayan bir melodinin, belirli bir bütünlük içinde gerekli aralıklarla tekrar etmesi durumudur[70]. Leitmotifin amacı; belirli ezgisel motiflerle operadaki temel fikri, bir olayı ya da kişiyi açıklamaya ve dinleyiciye hatırlatmayı sağlamaktadır[71].

Wagner operalarında, seyircinin hayalgücünü de devreye sokabileceği ve eserin öyküsünü, düşüncesini aktarabileceği yoğun orkestra partileri yazmıştır; bu oluşum eserin bütün yükünü taşıyacak bir ses örgüsü ve çok dolu bir anlatım yaratır. Bu açıdan geçmişle kurduğu bağlar ve olacaklarla ilgili ön bilgilendirmeyi sağladığı için Leitmotif büyük önem taşımaktadır. Bu yoğun anlatımı gerçekleştirmek için çok sayıda ses tınısına sahip büyük bir orkestra gereklidir. Kalabalık orkestraya yüklenen dramatik değişimler klasik armoniyi ve kontrpuvan tekniğini zorlayan bir armoni anlayışı yaratmıştır. Ezgiler dramatik yapıya hizmet edecek biçimde tasarlanır. Dramatik yapının en önemli öğelerinden olan çatışma ve karşıtlığı yansıtabilmek için motif cümleleri, kalın; ince / bağlı /kopuk; güçlü/ hafif; hızlı/ yavaş; uzun/ kısa olarak yazılmıştır. Bu cümleler ustalık gerektiren bir ses tekniği ile yorumlanabilir. Açıklayıcı yapısından dolayı orkestra, dramatik açıdan bir çeşit koro işlevi üstlenir. Wagner'in yarattığı müzik sonsuzdur; müzik cümleleri kesintisiz olarak birbirlerinin içinden doğar. Ezgilerin devinimli ve karmaşık yapısı armoniyi de yoğunlaştırmıştır. Yedili, dokuzlu akorların, kromatik ses

---

[69] Murat TUNCAY, "Wagner'i Anlamak", **İZDOB Program Dergisi** S. 106, Nisan 2005. s.55

[70] Leyla PAMİR, **Müzik ve Edebiyat**, Varlık Yayınları, İstanbul,s.172

[71] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, s 274.

dizilerinin kullanılması ve sıklıkla modülasyona başvurulması, geniş arpejlerin, büyük atlamaların müzikal ortama hacim kazandırılmasını sağlamıştır [72].

Wagner'in bir başka önerisi seyirciye hayal gücünü kullanmaya imkan sağlayacak bir uzaklık yaratmaktır. Bu tasarı, karatılan seyir yeri ve iyi bir biçimde aydınlatılmış sahne arasına bir boşluk oluşturularak uygulanabilinir; Wagner bu boşluğa *Mistik Girinti* adını vermiştir. Mistik Girinti sayesinde seyirci hem olanları net bir biçimde algılayabilir hem de uzaklık sayesinde kendine göre imgeleyebilir. Böylece algılanan olaylar daha olağanüstü görünebilir; bu tutum Wagner'e özgü romantizm anlayışının meyvesidir[73]. Kendisini bir besteci olmaktan çok bir oyun yazarı olmaya daha yakın hissettiğini belirten Wagner, tiyatral öğeleri ve dramatik yapıyı operada ustaca kullanmıştır. Yine Murat Tuncay'dan alıntılamak gerekirse Wagner'in dramatik tasarısını şöyle özetler:

> *Geleneksel opera anlayışıyla bağlarını koparan Wagner yepyeni bir soluk getirmeyi başarmıştı opera sanatına. Kesintisiz müzik ve alışılmışın dışında bir armoni anlayışı, Leitmotiv kullanımı, güçlü orkestra yazısı, güçlü solist partileri, müziği ve sahneyi bilen bir yaratıcı kafanın içinde şekillenen edebi ve felsefi boyutları güçlendirilmiş librettoları, zaman zaman aydınlanan, zaman zaman mistik bir gizemin karanlığına gömülen mitolojik motifleri; tüm sanatların el ele verdiği bir anlatım zenginliği içinde dinleyicinin imgelem gücünü sürekli ateşleyen yapısı ve bütün bunların el ele vermesiyle oluşan atmosferi ile Wagner operaları sanatın en yüce doruklarından birini oluşturmaktadır [74].*

Romantizm Akımı, 19. yy'ın ikinci yarısında gelişimini yeni boyutlarda sürdürmüş, toplumsal olayların yoğunluk kazanmasıyla düşünce ve sanattaki yeni

---

[72] Murat TUNCAY, "Wagner'i Anlamak", **İZDOB Program Dergisi** S. 106, Nisan 2005, ss.58

[73] Murat TUNCAY, A.g.y s. 57.

[74] Murat TUNCAY, A.g.y s. 58.

akımlar önce edebiyatta çok geçmeden de müzikte kendini göstermiştir. Romantik dönemin en önemli özelliklerinden biri, her ülkenin kendine özgü bir müzik anlayışı geliştirmesi, böylece kendi ulusunun renklerini taşıyan bestelere yol açılmasıdır[75].

Guiseppe Verdi, yapıtlarındaki ulusalcı ve bağımsızlıktan yana tutumuyla Devrimin Müzik Ustası olarak ün yapmıştır. Operanın şiirle örülü sözlerini müziğin yardımcısı olarak görmüş, orkestrayı renklerle dolu büyük bir eşlikçi konumunda değerlendirmiştir. Verdi'nin temel amacı, müzikte düşünce dolu, inandırıcı ve gerçekçi insan betimlemesini gerçekleştirmektir. Halkla bütünleşen tüm eserleriyle İtalyan opera geleneğini taçlandırarak sürdürürken, psikolojiye derinlemesine giren, insan tiplemelerinde ve duygusal çatışmayı yansıtmakta çeşitlilik gösteren opera üslubunu benimsemiştir [76].

19. yy'ın toplumsal ve siyasal olaylarının etkisiyle Avrupa'nın hemen her ülkesinde yaygınlaşan gerçekçi kavrayış, müzik sanatında da çok geçmeden yerini bulmuştur. Paris'te "*Drame Lyrique*" adı verilen yeni bir gerçekçi opera çeşidi doğmuştur. Charles Gounod bu türün önemli bestecilerindendir. Operada gerçekçilik yani *verismo* akımının çağdaş yaşamın sıradan insanlar arasındaki görüntüsünü yansıtmaya çalışan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. [77] Verismo'nun operaya etkisi şöyledir: Operanın partisyonu genelde süreklilik gösterir. Yani partisyon kendi içinde bölünmez bir yapıdadır. Verismo partisyonundaki her ölçünün amacı, sahneyi, karakteri, hareketi, duyguları ve dekoru yansıtmaktır. Opera sanatının önemli modern dönem temsilcilerinden Giacomo Puccini de *verismo* akımının yetenekli bestecilerinden biri olmuştur. Richard Strauss ise özellikle opera eserleriyle modern dönemi Almanya'da başarı ile temsil etmiştir.

---

[75] Francis CLAUDON**, Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çvr. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 239

[76] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, ss.36-38

[77] Herbert JOSEPHS, **The French Review, Vol. 62, No. 6, Special Issue: 1789-1889-1989, 1989**, ss. 975-984.

2.5 MÜZİK VE TİYATRONUN KESİŞME NOKTASINDA BİR METİN: LİBRETTO

Opera sanatının dört yüz yıllık tarihinde kırkbinden fazla eser sahnelenmiştir. Bu süre boyunca operanın dramatik yapısı sürekli olarak değişikliklere uğrayarak gelişmiştir. Bu gelişme doğal olarak librettoların değişimi ve gelişimene paraleldir. Bir operanın ya da oparet gibi müziksel sahne eserlerinin yazılı metinlerine *Libretto* adı verilmektedir. Dilimize İtalyanca'dan giren Libretto, etimolojik olarak Latince'de kitap anlamına gelen *libro* sözcüğünden türetilmiştir. Operanın yaklaşık 1600'dan itibaren gelişmesi içinde libretto edebi bir tür olarak lirik yazılmıştır. Operada, özgün librettoların yanı sıra, mitolojik konular, romandan uyarlamalar ve oyun metinlerinin başarıyla müziklendiği çok sayıda örnek vardır. Dramatik bir form olarak kendini kanıtlamış oyun metinlerinin libretto olarak yeniden yazılması sırasında yapısal farklılıklar karşımıza çıkmaktadır. Libretto yazmak, oyun metni yazmaktan farklı teknikler gerektirir. Müzik, konuşmadan daha ağır ilerler ve orkestra bir oyunda açıklanmak zorunda olan duyguları iletiyor olabilir. Ustalıkla kaleme alınmış bir oyun olsa bile müziklenmek için elverişli olmayabilir. Kimi sözcük dizimleri şarkı olarak söylendiğinde estetik sorunlar çıkarabilir. Libretto, dramatik bir yapıdır ve bestelenmek üzere tasarlanır. Oyun metni ile libretto arasındaki en büyük fark müziğin getirdiği kaçınılmaz sınırlamalardır. Bu sınırlamalar libretto yazabilmek için gerekli bir takım teknikler yaratmıştır. Libretto metni yazılırken, bir dilin kendi içindeki hece ve sözcük vurgularının sözlü müzik içinde kullanılması, *prozodi* denilen çok önemli bir kavramı ortaya çıkarmaktadır.

"Sözcüklerin, vurgu, söyleniş ve değere uyarlık bakımlarından doğru söylenmelerine ve müziklenmeleri halinde bu niteliklerin korunmasına sesle sözün güzel ve dengeli uyumuna prozodi denir.[78]". Opera besteleme tekniklerinde söz ile müziğin uyumu konusu, tartımsal ve ezgisel uyum açısından incelenir. *"Tartımsal uyum için;*

[78]Ahmet SAY, **Müzik Sözlüğü**, 2005, s. 438.

sözcük hecelerinin açık veya kapalı oluşu"[79] açık heceye kısa ses, (.) kapalı heceye uzun ses ilkesi (-) daima göz önünde tutulur.

Tartımsal uyum, sözün ritmi ile ezginin ritmi arasında sağlanacak uyum ile gerçekleştirilir. Bu uyumu sağlamak için sözel dilde yer alan sözcüklerin yapısı iyi bilinmelidir. Sözü oluşturan heceler ya sesli harfle ya da sessiz harfle biter. Sesli harfle biten hece açık sayılır; ezgide açık hecelere kısa süreli nota verilir ve nokta ile gösterilir. Sessiz harfle biten heceler ise kapalı sayılır; ezgide kapalı hecelere uzun süreli nota verilir ve çizgi ile gösterilir. Açık hece kelime sonunda, yarım cümle sonunda ya da cümle sonunda gelirse uzatılabilir. Böylece kimi zaman kapalı ve uzun hece, açık ve kısa heceye dönüşür. Bir hece sessiz harfle biter ve onu izleyen kelime sesli harfle başlarsa - dildeki söylenişi buna uygunsa- ulama yapılır [80].

Burada sözcük vurgusu önemlidir. Vurgu; konuşma veya okuma sırasında bir hece veya kelimenin diğerlerinden daha baskılı söylenmesidir. Başka bir deyişle, kelimede bir hecenin, ünlüsü üzerinde ya perde veya soluk baskısı farkı yapmak suretiyle, öbürlerinden ayırt edilmesi olayı olarak anlatılabilinir. Müziksel dilde ölçülerin ilk zamanları ve vuruşların ilk parçaları vurgulu okunur. Ayrıca bir müziğin, cümleciğin ya da cümlenin başlangıcı da vurgulu okunur. Bunlar doğal vurgulardır. Senkoplu oluşumlarla yapay vurgular da yaratılabilir. Vurgulu hece, vurgusuz heceye göre daha ince ses ile söylenir. Ezgilenirken vurgulu hecelere ince ses, vurgusuz hecelere kalın ses getirilir. Sözcük vurgularından sonra prozodide önemli olan konulardan birisi de, sözcüklerin doğal söylenişlerindeki tartımlardır [81].

Seslendirilen librettonun ses-söz uyumu, yani prozodisi mümkün olduğu kadar kusursuz olmalıdır. Burada hece ve kelime vurgularının, eserde doğru yerlere ve sürelere düşmesi, ses ve söz cümleleri arasında uygunluk ve bütünüyle seslerle sözler arasındaki

---

[79]Aaron RIDLEY, **Müzik Felsefesi - Tema ve Varyasyonlar**, çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.

[80] Hüseyin Sadettin AREL, **Prozodi Dersleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1997,ss.15-18.

[81] Hüseyin Sadettin AREL , A.g.y ss. 30-33.

bir karakter ilişkisinin bulunması aranmalıdır [82]. Bu tanımlardan sonra prozodi, opera sanatında, hece ve sözcük vurgularının, müzikteki vurgularla üst üste gelmesi biçiminde tanımlanabilir: Sözlerin bestelenmesinde en önemli unsur, sözcük ve cümle vurgularıyla müzikteki vurguların çakışmasıdır.

> *"Müzikte vurgular, doğal ve yapay olarak ikiye ayrılmaktadır. Motif vurguları, ölçü başı vurguları ve dört vuruşlu ölçülerde ölçü yarısı vurguları, doğal vurgulardır. Senkop ve irtifa (peslik- tizlik) yollarıyla da yapay vurgular elde edilir. Motif vuruşlarıyla ölçü başı vurguları esas, diğer bütün vurgular yardımcıdır. Bununla beraber, melodide asıl kuvvet merkezleri motif vurguların bulunduğu yerlere düşer. İkişer ölçülü iki motiften meydana gelen 4 ölçülü bir cümlede, 2. ve 4. ölçülerde olmak üzere iki kuvvet merkezi bulunur. Ölçüler vurgularına göre 2'şerli ve 3'erli olarak ikiye ayrılır. 2'şerli ölçüler, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4... 3'erli ölçüler ise 6/8, 9/8, 12/8... ilk sayı (yukarıda yazılan) ölçünün içindeki birimin sayısını, diğeri ise o birimi ifade eder. İki dörtlük ölçü içerisinde iki 2/8 ritim değerinde nota vardır... 2/4 lük ölçü kalıbında birim dörtlük değerdir. Her birim, iç bölünmelerine bölündüğünde her bir dörtlük değer, ayrıca ikiye bölünür. "bir ve ki ve" şeklinde bunları da sayabiliriz. 6/8 lik ölçü kalıbında ise, iç bölünmelerine inildiğinde her bir noktalı dörtlüğün üçe bölündüğü göze çarpar. Vurgusal anlamda incelendiğinde klasik müzikte vurgu ikişerli ölçülerde sırasıyla 1 ve 3. zamandadır. Yani 4/4'lük bir ölçüde ilk 1. ve 3. dörtlük 2 ve 4'e nazaran daha vurgulu icra edilir. Buna rağmen 1 ve 3. zamanın vurgusu da kendi içinde eşit değildir. Ölçü başı olduğundan ilk dörtlük her zaman 3'ten daha vurguludur. Üçerli ölçülerde ise bu biraz değişir. 1 ve ve 2 ve ve şeklinde irdelendiğinde vurgu 1de ve 2dedir. Yine ölçü başı olduğundan 1, 2'den daha kuvvetli vurgudadır. Her ne kadar kabaca irdelendiğinde 2/4-/6/8; 3/4-9/8; 4/4-12/8 ile aynı ölçü yapısına ve vuruşa sahipse de, iç bölünmeleri ve birimlerine bakıldığında birim: 2/4 = dörtlük; 6/8 = noktalı dörtlük çok farklı oldukları görülür. Melodinin aksanlı yerlerine düşen ve*

[82] Hüseyin Sadettin AREL , A.g.y ss. 15 -18.

sözün aksanlı heceleriyle takviye edilen sesler, çevrelerindeki seslerden ne kadar pes olurlarsa olsunlar, vurgularından bir şey kaybetmeyecekleri gibi, sözün vurgusuz hecelerini alan vurgusuz seslerde, çevrelerindeki seslerden ne kadar tiz olurlarsa olsunlar, yine vurgusuz kalırlar. Bestelenen bir librettonun, yukarıda bahsedilen esaslara dayanması şarttır[83]".

Opera'da eserin süresinin çoğunu sözlü bölümler oluşturur. Sözler, konunun akışına göre belli başlı müzik türleri içinde bestelenir. *"Tür, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen özdür. İkinci bir tanıma göre de, aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanmasındır. Bu iki tanım da birbirini tamamlar. Türlerin ayrımları öz bakımından olabilir (dinsel müzik - din dışı müzik), teknik bakımdan olabilir (ses müziği - çalgı müziği). Bununla birlikte başka bir açıdan iç içe de girebilirler, bu sebeple tür düşünüşünün pek katı olamayacağını söylemek yanlış olmaz[84]".*

Bu türler kısaca şöyle sıralanabilir: *arya*, *düet*, *terzet*, *kuartet*, *kentet* gibi iki, üç, dört, beş kişinin duygu, düşünce ile konuşmalarını iletir. *Recitative* kişilerin sözlerini konuşurcasına bir şarkıyla söyledikleri bölümdür. *Koro* ise Antik Yunan Tiyatrosunda olduğu gibi oyundaki kamu vicdanının sesini ortaya koyar. Bunların dışında oyun başlarken genellikle bir giriş parçası (uvertür) ile oyun içinde yer yer orkestra bölümleri ya da geçitleri gibi çalgısal bölümlere yer verilir.

"Arya (aria), geniş anlamıyla, genellikle orkestra eşliğinde söylenen ya da çalınan ses ya da çalgı için büyük çapta bir ezgidir. Aryanın,şarkılı müzik eserleri içinde en önemli yeri operadır. Çalgısal süit içinde arya, süitin öbür parçalarının tersine dans niteliği taşımayan ezgisel parçadır. Arya operayla birlikte 17. yy başlarında ortaya çıkmıştır [85]*"*. Deyiş ve biçim bakımından aryanın gösterdiği gelişim operanın gelişimiyle

---

[83] Mustafa Levent TAŞKESEN, **Gaetano Donizetti Don Pasquale Operasının Ses - Söz Uyumu Yönünden İncelenmesi**, Çukurova Üniversitesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Adana 2010, s. 29.

[84] İlhan USMANBAŞ, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Devlet Konservatuarı Yayınları Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s. 1.

[85] İlhan USMANBAŞ, **Müzikte Türler ve Biçimler,** A.g.y s 9.

yakından ilgilidir. Aryaların genellikle kendi içinde bütünlüğü vardır. Üç bölümlü şarkı formundan oluşan bu yapı eşlikli solo ses için bestelenir. Aryalar opera eserlerinin akışında oyuncunun duygusal yükselişleri destekler.

Bir opera yapıtında, genellikle sözü edilen bu müzik türleri ayrı parçalar halinde, ardıl olarak sunulmakla birlikte, bazılarında (örn. Wagner'in yapıtları) müzik bir perde boyunca kesintisiz olarak sürer. Gagliani ile Rossi gibi bestecilerle koro, Recitative ile gelişmiş arya türleri doğmuş, 1637'de Venedik'te ilk opera binasının açılmasıyla sanatın merkezi Floransa'dan bu şehre geçmiştir. Burada koro ikinci plana alınmış, *arioso*, *canzone*, *cavatine* gibi yeni şarkı söyleme (teganni) biçimleri katılmış, reçitativ önem kazanmıştır[86].

Librettonun yapısal olarak en önemli taşıyıcısı *Recitative'*tir. Recitative'de müzik cümlesi dilin ardından gelir, dilin ritmini izler, dahası sözcüklerin anlamlarını belirlemekten çok vurgularını ortaya çıkarır. Bu yöntem opera ile birlikte doğmuştur; onun başlıca öğelerinden biridir.

Bu besteciler için en önemli şey şarkı müziğinde şiirin sözlerini ortaya çıkarmaktı; daha önceki polifon yazının karmaşıklığı buna yardımcı olmuyordu. Recitative önceleri yalın bir çalgısal sürekli basın eliğindeydi. Böylece sürekli bas olsa olsa şarkıcının ses doğruluğunu sağlamaktan başka bir işe yaramıyordu. Şarkıcı partisini söylerken oldukça özgürdü; çalgısal eşlik buna engel değildi. Ne var ki uyaklı şiir eninde sonunda bestecileri ezgi ve ritim bakımından daha örgütlenmiş bir müziğe doğru sürükledi. Böylece 17. yy'da salt Recitative'le arya arasında bir çeşidin ortaya çıktığını görüyoruz. Bunda, üzerinde oldukça durulmuş, birkaç partili çalgısal eşlik vardır. Gene de sözlere sıkı sıkıya bağlı eşlikli Recitative'le, ondan daha ezgisel, daha ölçü içinde olan *Arioso*'yu birbirine karıştırmamak gerekir.

Salt şarkıyla ilgili olan *arioso* bir çeşit eşikli recitative'dir. Ezgiseldir; ölçü içinde yazılmıştır, anlatımlıdır; adından anlaşılacağı gibi arya gibidir; salt Recitative'le arya arasında yer alır. Bu biçimin örneklerini 17. yy sonlarında 18. yy başlarında yazılmış

---

[86] İlhan USMANBAŞ, **Müzikte Türler ve Biçimler,** A.g.y s. 10

bazı opera ve oratoryolarda oldukça önem kazanmıştır. Belli başlı aryaların girişinde ve hazırlığında kullanılır (Handel / Bach). Operanın sonraki dönemlerinde geleneksel arioso önemini yitirmiş, gereksizleşmiştir. Belirli kuruluşu olmayan, senfonisel bir doku üzerinden gelişin geniş Wagner ezgisi bir bakıma Recitative ve aryadan çok arioso'ya yakındır[87].

"Arioso yapısal olarak, ezgi bakımından eşikli recitative'den daha geniş alınmıştır; ritim yapısı daha köşeli, ölçü içine girer gibidir. Bazı yönleriyle aryaya yaklaşmakla birlikte uzun olmayıp, bölmesiz oluşuyla aryadan uzaklaşır [88]*"*.

Her ikisi de 17 ve 18.yy operalarında, kantatlarında, oratoryolarında ve motetlerinde sık sık kullanılmıştır. Bunlar Fransızların yalın Recitative, İtalyanların "kuru Recitative" dedikleri çeşitle arya arasında kalır. Kuru Recitative 19. yy'da yok olurken (en son örneğini Rossini vermiştir), eşlikli Recitative yeni bir sahne müziği anlayışına yol açmıştır: Wagner'de Recitative, arioso, arya, hepsi birbirine, oyunun gerektirdiği yolda gelişen sürekli ezgi olarak biçimini almıştır. Buna yakın bir anlayış Debussy'de görülür [89].

Recitative, ilkesi gereği her türlü müziksel yapının dışında kalır. Burada konuşulan dil cümlesi ile müziksel cümlenin tam olarak birleşmesi beklenir. İtalyanca konuşma hızı ve güçlü vurguları ile konuşma dilene en yakın olan hızlı Recitative, yani recitativo secco'ya uygundur. Genellikle yalnız çembalo eşliğinde olan bu Recitative, bazı kalış kalıplarından oluşmuştur. Fransız Recitativei daha ezgiseldir, ritim bakımından daha esnektir, sık sık ölçü değişimlerine başvurur. Recitativeler vuruş bakımından büyük bir özgürlük taşır. Her ikisinde de görevi oyunun akışını hızlandırmaktır; bu bakımdan diyaloglara başvurulur. Buna karşılık, eşlikli Recitative ya da öbür adıyla obligato

---

[87] İlhan USMANBAŞ, **Müzikte Türler ve Biçimler**, s.9

[88] İlhan USMANBAŞ, A.g.y s.9

[89] İlhan USMANBAŞ, A.g.y s.51.

Recitative daha anlatımsaldır; çoğunlukla monolog olarak yürür. sürekli basın yerini burada orkestra ya da yaylılar almıştır, vuruş daha kesindir[90].

Bir librettonun biçimine ve yapısına bakıldığında, genel olarak biçim bir eserin nasıl sahnelenmesi gerektiğiyle ilgilidir. Ne var ki bu tanımlama biçim ve yapı terimleri arasında bir belirsizlik yaratacak denli bulanık olabilir. Yapı, değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere kurgulanması, biçim ise bir birlik olarak ele alınan bu bütünün ta kendisidir. Biçim düşünüşü yapınınkinden çok daha geniştir. Nitekim onu kapsar. Biçim düşünüşü bir eserin en derin gerekliliklerine, özüne, yapısından daha cok bağlıdır. Yapı sorunları doğaları gereği teknik sorunlardır. Yapıyı iyice tanımlamadan bir eserin akışını ve çeşitli aşamalarını izlemeye ve incelemeye olanak yoktur. Bu sebeple librettonun teknik yapısını iyice anlamış olmak gerekmektedir.

[90] İlhan USMANBAŞ , A.g.y s. 51.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TİYATRO ESERLERİNDEN UYARLANAN OPERALAR

3.1 CHERUBBINNI, MEDEA

3.1.1 Maria Luigi Cherubini (1760-1842)

İtalya'da romantik opera sanatına öncülük etmiş olan bestecilerin en başında, Maria Luigi Cherubini gelmektedir. Cherubinni 1760 yılının Eylül ayında Floransa'da doğmuş, 15 Mart 1842'de Paris'te ölmüştür. Cherubini, Venedik'te döneminin en büyük kontrpuan öğretmeni Sarti'den çoksesli müzik türünü öğrenir. Önce İtalya ve İngiltere için Napoli türünde operalar yazan besteci, 1788'de Paris'e yerleşmiştir. Gluck'dan oldukça etkilenen Cherubini, İtalyanlara özgü hafif ve kolay anlaşılır eserlerden, ağır ve ciddi eserlere yöneldi. Doğu'dan aldığı ilhamları da bestelerinde değerlendirmiş olan Cherubini'nin yazdığı eserler arasında en önemlisi **Medea** (1797) adlı operadır. **Medea** Operası 1797'da, Paris'te, Théâtre Feydeau'da ilk kez seyirciyle buluşmuştur. Opera'nın librettosu Francois Benoit Hoffmann tarafından yazılmıştır. Cherubini'nin bestelediği uvertürleri çok önemlidir. Cherubini'nin eserleri, zamanın sanat eleştirmenlerince müzikte yenilik olarak nitelenmiştir[91].

FRANCOIS BENOIT HOFFMANN (Nicolas Étienne Framéry)

Hoffmann Fransız oyun yazarı ve eleştirmeni olarak tanınır. Ancak yazdığı çok sayıda libretto içinde Cherubbini için hazırladığı **Medea** eseri, ona libretist olarak ün kazandırmıştır. Cherubbini **Medea**'dan sonra, **Adrien**, **Euphrosine** (1790), **Stratonike** (1792) ve **Ariodant** (1799) operalarının librettolarını da Hoffman'a yazdırmıştır.

---

[91] Stanley SADIE, **The New Grove Book of Opera**, Oxford University Press, 2009, s.402

Francois Benoit Hoffmann Strasbourg Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almıştır. Kekeme olan Hoffmann hukuk alanında uzun süre çalışmamıştır. Ama ifade özgürlüğü ve telif hakları gibi konularda, özellikle de sanatçıları koruyacak hakların güçlü bir savunucusu olmuştur. **Adrien** (1792) operası için yetkililer eseri istedikleri politik söyleme yaklaştırmak üzere libretto üzerinde değişiklik yapılmasını önermişlerdir. Hoffmann'ın öneriyi kabul etmemesi üzerine **Adrien**'in premieri yedi yıl geçikmiştir. Bu tutumu otorite tarafından beğenilmemiştir. Hatta Paris Operası Hoffmann'ın bu tavrından ötürü **Medea**'yı sahnelemeyi önce reddetmiştir.

3.1.2 Euripides'in Medea Oyunu

Aristoteles'in, bütün ozanların en trajik olanı diye nitelendirdiği yazar Euripides (M.Ö. 480-406), Salamis'de doğmuştur. Soylu bir aileden gelen Euripides iyi bir eğitim almıştır ama devlet işleriyle pek ilgilenmemiştir. Gençlik yıllarında resim üzerine çalışmıştır. Sofizm'den etkilenmiştir; ilgisi felsefe ve şiir üzerine yoğunlaşmıştır. Euripides, yaşadığı dönemde sosyal konuları tartışabilen ve problemleri oyunlarına konu etmekten çekinmeyen ilk yazardır. Sokrates, Protogoras ve Anaksogoras ile yakın arkadaş olan Euripides onların düşüncelerini eserlerine yansıtmıştır.

Euripides'in yenilikçi ve korkusuz bir yanı vardır; alışılmışın aksine yalın bir dil kullanır, güçlü bir deyişi vardır. Kahramanları güncel konuları ustalıkla tartışır. Kadın kahramanlarının yönelişlerini ve ruhsal yapılarını ayrıntılarıyla vermiştir. Euripides'in yüze yakın oyunu vardır, bu oyunlardan 19 adeti günümüze kalmıştır. Bazı eserlerinden de yalnızca fragmanlar kalmıştır [92].

Aristophanes, oyunlarında kadın kişilerini sevimsiz gösterdiği için Euripides'i eleştirmiştir. Oysa, Euripides'in kadınları idealleştirilmelerinin yanında yaşayan birer insan oldukları gerçeğini vurgularlar.

Özdemir Nutku, Tiyatro Tarihi adlı eserinde bunu şöyle açıklar: "*Euripides'in insanüstü kahramanlar yerine gerçek insanı, olağanüstü ve ülkücü düşünceler yerine,*

[92] Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, s 38.

olağan ve yararlı düşünceleri, aşırı duygulu tragedyalar yerine, düşünmeyi ön düzeye alan dramı seçmesi, ondan sonra birçok yazarı etkilemiştir." [93]

Euripides ayrıca geçmişin ulu tanrılarının, nasıl yeri geldiğinde hiç de tanrısal olmayan hilelere başvurduklarını açık seçik sahnede ortaya koymuştur. Bu, çoğu kimsenin tanrılara hakaret olarak algıladığı bir bakış açısıdır. Euripides konularını mitoslardan seçmiştur ama bunları işlerken kendi felsefesini yüklemeyi ve toplumsal sorunlara değinmeyi ihmal etmemiştir. Euripides'in kölelik-soyluluk, kadın-erkek, tanrı-insan gibi kavramlara yaklaşımındaki farklılığı ve belki de radikalliği, o zamanın alışılmış tragedya üslubuyla karşılaştırıldığında çok alışılmadık bir görüntü vermektedir. Soylu olarak doğmaya ve sınıflı toplum yapısına karşı çıkan Euripides, bu doğrultuda kölelere ve o zamana kadar oyunlarda baş karakter olarak pek görülmeyen kadınlara daha önce hiç olmadığı kadar çok söz hakkı tanımıştır.

Euripides döneminde çok sevilen bir yazar değildir; halk Sofistlere gösteremediği tepkiyi Euripides'e göstermiştir. Euripides, topluma az karışan, mesafeli bir adamdır. Yaşam biçimi, onun tanrılardan nefret eden, toplumla ilişkilerini kesmiş, huysuz, hırçın ve kuşkucu bir kişi olarak tanınmasına yol açmıştır. Sanılanın aksine Euripides bir Atina vatandaşı olarak kendini toplum hayatından büsbütün ayrı tutmamıştır. Orduda görev almış, Magnesia konsüllüğü yapmış ve devlete parasal yardımlarda bulunmuştur. Ancak M.Ö. 408 yılında tanrılara saygısızlık ettiği gerekçesiyle komedi yazarlarının ve halkın saldırılarına maruz kalarak Atina'yı terk etmek zorunda kalmıştır.

Euripides'in çağdaşları tarafından eleştirilmesinin iki temel sebebi vardır. Birincisi Euripides'in konularının sahneye uygun olmadığının düşünülmesi ve geleneksel değerleri sorgulamasıdır. Euripides karakterleri mutluluk ve acılırının kaynağı olan tanrıların adalet duygusunu sık sık sorgularlar. İkincisi ise oyunların dramatik yapısının diğer yazarlar tarafından temiz bulunmayışıdır. Euripides'in oyunlarında birleştirici unsur düşüncedir. Dolayısıyla temalar kolay kavranamayabilir. Dramatik aksiyonun ilerleyişi net olmayabilir. Örneğin oyunlarında genelde geçmiş

[93] Özdemir NUTKU, a.g.y, s. 40.

olayları özetleyen prologlar vardır. Bölümler birbirlerine her zaman nedensellikle bağlı olmayabilir. Diyaloglar karşılıklı tartışmayı andırır. Koro bölümleri aksiyonla sıkı bağlar kuramaz. Genelde çözülmeler ve haberler için Tanrılar kullanılır.

Euripides o dönem için dramatik yapı açısından yetersiz, konu ettiği düşünceler açısından tehlikeli bulunmuştur. Ancak kişileştirme teknikleri, kostüm kullanımları ve diyalog kurgusundaki güç ile dengeyi bulmuştur. Dahası Euripides'in başlattığı bu yeni dramatik uygulamalar 4. yy'da iyice gelişmiş ve sonraki tragedya yazarları üzerinee büyük etkisi olmuştur. Yaşadığı dönemde halk tarafından çok rağbet görmemiş, hatta büyük tepkiler almış olsa da, Euripides kendinden sonraki dönemleri derinden etkilemiş, özellikle Roma dönemi yazarlarının hayranlığını kazanmış ve tragedya onunla yeni bir düzeye girmiştir.

Euripides'in tragedyaya getirdiği diğer bir yenilik de koroyla ilgilidir. Tragedyaya ikinci oyuncuyu getirip, diyalogları artırsa da Aiskhylos'un oyunlarında koro önemli bir yere sahiptir. Sophokles'in oyunlarında daha az yer tutmakla birlikte, koronun bölümleri konuyla doğrudan bağlantılıdır. Ancak, Euripides'in oyunlarında koronun ağırlığı oldukça azalmış, kişileştirme ön plana çıkmıştır. Euripides koro için çok güzel bölümler yazmıştır, fakat bunlar ana tema ile ilgili olmalarına karşın, dramatik akışa organik olarak bağlı olmayan arasözler niteliğindedir. Eserlerini genellikle, koro ve oyuncuların etkileşim içinde oldukları oyunlar şeklinde değil de, ana karakterlerin bölümlerinin odak teşkil edeceği biçimde kurgulamıştır. Euripides oyunlarında günlük konuşma diline yakın olan sade bir dil kullanmıştır. Aiskhylos ve Sophokles ile karşılaştırıldığında biraz daha yüzeysel kalsa da üslubu zarif, akıcı ve nettir. Özdeyişlere bolca yer verdiği eserleri, müzikalite bakımından yaşadığı dönemde büyük bir beğeni toplamıştır. Görüldüğü gibi Euripides tiyatroya getirdiği pek çok yenilikle çağının çok ilerisinde bir oyun yazarı olmuş, yarattığı çarpıcı karakterlerle iki bin yıldan uzun bir süre varlığını korumayı başarmıştır.

M.Ö. 431'de oynanan **Medea** Euripides'in bir dörtlemesinin ilk oyunudur. Dörtlemenin diğer üç oyunuyla ilgili herhangi bir bilgi yoktur. Yarışmada bu yapıtıyla,

Euripides'in üçüncü olduğu bilinmektedir. **Medea**, Antik Yunan tiyatro seyircisi için son derece yadırgatıcı bir oyundur. Eylemleri düşünülürse, Antik Yunan gibi kadının sosyal rolünün oldukça pasif olduğu bir toplumda Medea alışılmış bir karakter değildir. Bu oyunundaki kişileştirme kurgusundan dolayı Euripides büyük tepkilerle, özellikle kadın düşmanlığı suçlamasıyla karşı karşıya kalmıştır. Euripides **Medea**'yı yazarken mitolojiye tamamen bağlı kalmamıştır. Örneğin, Euripides'e kadar Medea mitosunda, Medea'nın çocuklarını öldürdüğüne dair herhangi bir veri yoktur. Bu eklemeyi Euripides yapmıştır.

Medea, Iason'un yaşamını büyücülük gücüyle kurtarabilmek ve altın postu kendisine kazandırabilmek uğruna, kendi babasına ve ulusuna sırt çevirmiştir. Iason da onu eş olarak yurdu Yunanistan'a getirmiştir. Ancak Iason Medea'yı boşayarak, Korinth Kralı Kreon'un kızı Glauke'yle evlenmek istemektedir.

Medea'nın büyücülük gücünden korkan Kreon, Medea ve Iason'dan olan iki oğlunu kentten sürgün etmeye karar verir. Medea'nın yakarıcı sözleri üzerine, kalması için kendisine bir günlük süre tanır. Medea'ya maddi yardım sunmak için gelen Iason, çocuklarının iyiliği için bu işi yaptığını söyler. Öte yandan, Delphoi'dan dönerken Korinth'e uğrayan Atina Kralı Aegus, Medea'ya Atina'ya gelmesi ve büyücülük gücüyle kendisini çocuk sahibi kılması için yardım ister. Medea, Iason'a çocuklarının Korinth'e kalabileceğini, buna izin vermesi için de Glauke'ye armağanlar göndermek istediğini bildirir ve Iason'un desteğini alır. Çocuklar, büyülü armağanları, bir alınlık ile bir giysiyi, saraya götürerek geri dönerler. Medea'nın intikam tasarısı başarıyla gerçekleşir: büyülü armağanlara elini değdirmesiyle birlikte alevler içinde kalan Glauke ile onu kurtarmaya çalışan Kreon can verirler. Medea, Iason'dan öcünü kendi eliyle oğullarına kıyarak tamamlar. Sonunda Iason, çektiği bir arabayla uçup gittiğini görür [94].

[94] EURIPIDES, **Medea,** Çvr. Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2006, ss.9-63

3.1.3 CHERUBBINNI'NİN MEDEA OPERASI

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.

Medea - Soprano

Creonte - Bass

Giasone - Tenor

Glauce

Neris - Mezzo Soprano - Kontralto

2 Nedime - Soprano

Muhafız Başı ve Argonotlar

1. PERDE:

Perde Nedimeler'in ve Glauce'nin aşk tanrılarına yakarışlarıyla açılır. Glauce Giasone ile evleneceği için mutludur ama Medea'nın büyü gücünden korkmaktadır. Creonte, kızı ve damat olarak kabul ettiği Giasone'u, Medea'ya karşı koruyacağına dair sözler verir. Giasone Colchis'teki savaşı kazanarak oradan aldığı altın postunu Glauce'ye düğün hediyesi olarak sunmak üzere getirir. Glauce daha büyük bir korkuya kapılır çünkü Colchis Medea'nın ülkesidir. Glauce, o ülkeden gelen hediyenin uğursuzluk getireceğine inanmaktadır. Ancak Giasone, Glauce'yi yatıştırır. Tam bu sırada Muhafız Başı sahneye gelir ve bir kadının geldiğini söyler. Arkasından sahneye Medea girer. Medea, kocasını geri istemektedir. Ama Giasone, Medea'yı reddeder. Creonte Medea'yı, Medea da Creonte ve Giasone'yi tehdit eder. Medea, bu düğünün olmaması gerektiğine ve eğer olursa güçlerini kara büyü için kullanacağına dair tehditler savurur. Giasone'nin altın postu getirdiğine dair çığlıklarıyla sahne sonlanır.

2. PERDE:

Medea, üzüntü ve acı içerisinde tanrılara yakarırken Medea'nın hizmetçisi Neris gelir. Medea'nın kaçıp gitmesi için ikna çabasındadır. Medea kalmak için diretir ve Creonte karşısına çıkar. Creonte, Medea'yı ülkesinden kovar. Medea tek bir gün daha

kalıp, çocuklarını görmek için yalvarır. Creonte, vicdanına yenik düşerek tek bir gün daha kalmasına izin verir. Düğün hazırlıkları da tamamlanmak üzeredir. Bu nedenle Medea'nın öfkesi giderek artmaktadır. İntikam planları yapar. Giasone, Medea'nın bir gün daha kalacağını öğrenir ve hemen Medea'nın yanına gider. Medea, çocuklarından ayrılmanın verdiği üzüntüyle Neris'e, Glauce'ye bir düğün hediyesi vermek istediğini söyler. Düğün hediyesi Apollo'nun Medea'ya verdiği, duvak ve pelerindir. Tören başlar ve başladığında, Medea tapınaktan ayrılır.

3. PERDE:

Medea, intikamını gerçekleştirebilmek için tanrılara yalvarmaktadır. Neris gelir ve Glauce'nin hediyeleri memnuniyetle kabul edip duvağı hemen kafasına oturttuğunu söyler. Medea, Neris'e duvağında ve pelerininde kara büyü olduğunu anlatır. Glauce'yi zehirleyerek öldüreceğini söyler. Neris, gerçeği öğrenir öğrenmez Giasone'nin yanına durumu anlatmak için gider. Ancak Glauce çoktan ölmüştür. Giasone de tüm halk gibi Medea'nın tutuklanmasını ister. Medea, bu sırada çocukları Giasone'den olduğu ve ondan intikam almak istediği için çocuklarını öldürür ve halktan kaçar. Perde, Giasone, Neris ve Koro'nun korku çığlıklarıyla kapanır.

3.1.4 MEDEA OYUN VE LİBRETTO KARŞILAŞTIRMA TABLOSU

MEDEA KİŞİLER

Oyun	Libretto
Sütnine	Glauce
Lala	Muhafız Başı
Medea	Medea
Koro (Korentli Kadınlar)	Argonotlar
Kreon (Korent Kralı)	Creonte
Iason (Medea'nın kocası)	Giasone
Aegeus (Atina Kralı)	Neris
Haberci	1. Nedime
Medea'nın İki Oğlu	2. Nedime

MEDEA OLAY DİZİSİ

	Oyun		Libretto
	Sahne		**1. Perde**
		1	Nedimeler, Glauce, Koro, aşk üzerine ve yaşadıkları toprak üzerine iyi dileklerde bulunurlar.
1	Korent'te İason'un evinin önü.		
2	Sütnine, Medea'nın durumu, yaşadıkları ve ailesi hakkında konuşur.		
3	Lala ve Medea'nın iki oğlu girerler.		
4	Lala , Sütnineye Medea'nın nasıl olduğunu sorar.		
5	Lala, Sütnineye Medea'nın ve oğullarının sürgüne gönderileceğinden bahseder.		
6	Sütnine, çocuklara babalarını kötüler.		
7	Çocuklar biraz uzaklaşır.		
8	Evin içinde Medea'nın sesi gelir.		
9	Medea kendine acımaktadır.		
10	Çocuklar içeri girerler, Lala onları izler.		

	Oyun		Libretto
11	Sütnine, Medea'nın duyacakları karşısında ne yapacağı hakkında söylenir.		
12	Korentli kadınlar korosu girer.		
13	Koro, sütnineden, Medea'dan ve İason evinden bahseder.		
14	Sütnine, İason evi diye bir yerin kalmadığını anlatır. Medea ölmek istediğinden bahseder.		
15	Koro, Medea'nın ölüm isteğini yadırgar.		
16	Medea kocasından ve yaşadıklarından dert yanar.		
17	Sütnine, Medea'nın öfkesini dindirmenin çok zor olduğundan bahseder.		
18	Koro, Medea'nın onlarla görüşmesini, konuşmasını ister.		
19	Sütnine bu istek için Medea'yı ikna edemeyeceğinden bahseder. Kapıya gider döner. Müziğin her seyi iyileştirmesinin ne güzel olacağını anlatır.		
20	İçeri girer.		
21	Medea çıkar. Ağlamaktan harap olmuş görünmemekte, tam tersine, serinkanlı ve kendine hakim durumdadır.	2	Medea çıkar. Ağlamaktan harap olmuş görünmemekte, tam tersine, serinkanlı ve kendine hakim durumdadır.

	Oyun		Libretto
22	Korentli kadınlara seslenir. İason'un aslında onun her şeyi olduğunu ama erkekler içinde en rezili olduğunu anlatır.	3	Korentli kadınlara seslenir. İason'un aslında onun her şeyi olduğunu ama erkekler içinde en rezili olduğunu anlatır.
23	Böyle bir adama çocuk doğurmaktansa ölmeyi tercih ettiğini söyler.		
24	Koro, İason'un cezalandırılmasının adil olduğunu söyler.		
24	Kreon girer.	4	Kreon girer.
25	Medea'ya oğullarını alıp gitmesini, sürgün edildiğini söyler.	5	Medea'ya oğullarını alıp gitmesini, sürgün edildiğini söyler.
26	Kreon, Medea'dan korktuğunu söyler, Medea da kötü şöhretinden bahseder.	6	Kreon, Medea'dan korktuğunu söyler, Medea da kötü şöhretinden bahseder.
27	Kreon çıkar.		
28	Koro, Medea'nın durumuna acır ve nereye gideceği konusundan konuşur.		
29	Medea öldüreceği kişilerden bahseder. Eğer cinayeti işlerken görünürse öldürüleceğini ama biri ona destek olursa her şeyi başarabileceğini söyler.	7	Medea öldüreceği kişilerden bahseder. Eğer cinayeti işlerken görünürse öldürüleceğini ama biri ona destek olursa her şeyi başarabileceğini söyler.

	Oyun		Libretto
30	Koro, insanoğlunun yalanlarından, Medea'nın, her şeyi bırakıp oraya gelişinden, yaşadığı evlilik ve kocasının onu aldatmasını anlatır.		
31	İason girer.	8	İason girer.
32	Medea'nın kraliyet ailesine küfretmekten vazgeçmediği için sürgün edildiğini söyler. Medea'yı böyle bırakıp gidemeyeceğini ve yardım edeceğini söyler.	9	Medea'nın kraliyet ailesine küfretmekten vazgeçmediği için sürgün edildiğini söyler. Medea'yı böyle bırakıp gidemeyeceğini ve yardım edeceğini söyler.
33	Medea , kocasına olan kızgınlığından, onun için her türlü fedakarlığı yaptığından bahseder. Zeus'a seslenir ve erkekleri ayırmak için neden bir işaret koymadığını söyler.	10	Medea , kocasına olan kızgınlığından, onun için her türlü fedakarlığı yaptığından bahseder. Zeus'a seslenir ve erkekleri ayırmak için neden bir işaret koymadığını söyler.
			2. Perde
		11	Neris (Oyunda böyle bir karakter yok.) ve Medea, Medea'nın oğullarından uzaklaştırılmak istenmesinden ve yaşadıkları şeylerden bahsederler.
		12	Creonte gelir ve Medea'ya bir an önce gitmesini söyler.
		13	Creonte, Medea'ya gitmesi için bir gün daha verir.
		14	Giasone, Medea'ya neden bir gün daha verildiğini merak eder.

	Oyun		Libretto
		15	Medea, çocuklarını geri ister. Oradan ayrılana kadar çocuklar Medea'da kalacaklardır.
34	Koro, öfkelerin en kötüsünün sevdiğimiz insana duyulan öfke olduğundan bahseder.		
35	İason, Medea'nın çok akıllı bir kadın olduğundan, kralın kızıyla evlenerek ne kadar akıllıca bir şey yaptığından bahseder.		
36	Geleceğini ve çocuklarını düşündüğü için bu evliliği yaptığından ve kadınların hiç varolmasalardı daha iyi olacağından bahseder.		
37	Koro, İoson'un her şeyi çok iyi anlattığından fakat karısını terk etmenin doğru olmadığından bahseder.		
38	Medea ve İason yaşadıkları şeyler üzerine tartışır.		
39	Koro onların bu durumu hakkında düşüncelerini anlatır.		
40	Aegeus girer.		
41	Aegeus, Medea'ya çocuğunun olmadığını anlatır.		
42	Medea , Aegeus'a kocasının yaptıklarını ve yaşadıklarını anlatır.		

	Oyun		Libretto
43	Medea , Aegeus'a kendisini Atina'ya kabul edip kollamasını karşılığında da onu çocuk sahibi olmasını sağlayacağını söyler.		
44	Aegeus her şeyi kabul eder ve çıkar.		
45	Koro iyi dileklerde bulunur ve Medea'ya dua eder.		
46	Sütnine girer. Sessizce dinler.		
47	Medea , Aegeus'un tam zamanında geldiğini, Prensesi öldürmek için oğullarının ona yardım edeceğini anlatır.		
48	Koro kimseyi öldürmemesi gerektiğini söyler.		
49	Medea onları öldürme planını anlatır. Oğullarını da öldüreceğini söyler.		
50	Medea ve koro bu konu üzerine tartışır.		
51	Sütnine çıkar.		
52	İason girer.		
53	Medea'ya eşlik etmek için iki hizmetçi gelir.		
54	Medea , söyledikleri için İason'dan af diler. Çocuklarını çağırır.		

	Oyun		Libretto
55	Çocuklar çıkarlar. Arkalarından Lala gelir.		
56	Medea , çocuklarına babalarına sarılmalarını söyler.		
57	Medea ağlar.		
58	Çocuklar , sırayla İason'a ve Medea'ya sarılırlar.		
59	Medea , çocuklarına İason'u affettiğini söyler.		
60	Koro , Medea'yı durdurmak ister.		
61	İason ve Medea affetmesi üzerini konuşurlar. Medea, vereceği hediyeleri anlatır.		
		16	Medea, Kral yani eski kocasını ve yeni evleneceği karısını öldürmek için plan yapar.
		17	Medea, planlarını Neris'e anlatır ve düğün hediyesi göndermek için ondan pelerin ve duvak ister.
62	Kölelerden biri küçük bir sandık getirmiştir. Medea oğullarına sandığı verir.		
63	İason, Medea'ya hediyeleri kendine saklamasını söyler. Medea ısrarla gönderir.		
64	İason, ardından Çocuklar ve Lala çıkarlar.		

	Oyun		Libretto
65	Koro, Medea'nın hain planından bahseder.		
66	Lala ve Çocuklar girer.		
			3. Perde
		18	Neris, Medea'nın isteklerinin yerine getirildiğini hediyelerin teslim edildiğini söyler.
		19	Medea, Neris'e duvakta ve pelerinde zehir olduğunu ve onları öldüreceğini söyler.
67	Lala, Medea'ya Prenses'in hediyeleri çok beğendiğinden, Çocukları affetiğinden bahseder. Lala'nın hiçbir şeyden haberi yoktur.		
68	Lala çıkar.		
69	Çocuklar , Medea'ya gelir.	20	Çocuklar , Medea'ya gelir.
70	Medea , Çocuklarına sürgün edilmesiyle ilgili üzüntüsünü anlatır.		
71	Çocuklar çıkarlar. Arkalarından Lala gelir.		
72	Medea, koroya pişmanlığını anlatır. ne yapacağını sorar.		

	Oyun		Libretto
73	Medea , Çocuklar'ı çağırır. Çocuklar içeri girer. Medea'yı izlerler.		
74	Medea, Çocuklar'la vedalaşır kendi kendine.		
75	Çocuklar içeri girerler.		
76	Koro, çocuklardan bahseder, evlat acısından bahseder.		
77	Medea saraydan haber beklemektedir.		
78	Haberci girer.		
79	Haberci , Prenses'in ve Kral'ın öldüğünü, hemen kaçması gerektiğini söyler.		
80	Haberci çıkar.		
81	Medea ,Çocuklarını öldürmekten başka çaresi olmadığını söyler.	21	Medea ,Çocuklarını öldürmekten başka çaresi olmadığını söyler.
82	Medea eve girer.		
83	Koro , Medea'ya kızar yaptıkları ve yapacakları için, Tanrı'lara onu durdurması için yalvarır.		
84	Evin içinden çocuk çığlığı duyulur.	22	Tapınağın içinden çocuk çığlığı duyulur.

	Oyun		Libretto
85	Çocuklar yardım ister, koro kurtarmak üzerine tartışırlar.		
86	İason girer.	23	İason girer.
87	Medea'nın nerede olduğunu sorar onu öldürmek için gelmiştir.	24	Medea'nın nerede olduğunu sorar onu öldürmek için gelmiştir.
88	Koro İason'a, Medea'nın oğullarını öldürdüğünü söyler.	25	Neris, İason'a , Medea'nın oğullarını öldürdüğünü söyler.
89	İason kapıları yumruklar. Medea çatıda görünür, iki çocuğunun cesetleride yanındadır.	26	İason kapıları yumruklar. Medea çatıda görünür, iki çocuğunun cesetleride yanındadır.
90	Medea ve İason tartışırlar. İason cinsel kıskançlık yüzünden tüm bunları yaptığı için suçlar Medea'yı.	27	Medea ve İason tartışırlar. İason cinsel kıskançlık yüzünden tüm bunları yaptığı için suçlar Medea'yı.
91	İason oğullarının cesedini ister. Medea onları kendisinin gömeceğini söyler.	28	İason oğullarının cesedini ister. Medea onları kendisinin gömeceğini söyler.
92	Medea Atina'ya gideceğini ve orada yaşayacağını anlatır.	29	Medea Atina'ya gideceğini ve orada yaşayacağını anlatır.
93	İason, Medea'yı suçlar her şey için ve Tanrı'lara isyan eder.	30	İason, Medea'yı suçlar her şey için ve Tanrı'lara isyan eder.
94	Medea gözden kaybolur.	31	Medea gözden kaybolur.
95	Koro , kader ve hayatla ilgili bir şeyler anlatır hikayeyi bitirir.		

	Oyun		Libretto
		32	Giasone, Neris, Koro, lanetli topraklardan ve yanan gökyüzünden kaçarlar.

3.1.5 Değerlendirme

Medea oyununda, Sütnine Lala, Medea, Iason, Kreon, Aegeus, Haberci, Medea'nın iki oğlu ve Korent'li kadınlardan oluşan bir koro vardır. Libretto'da oyun kişileri bazı değişiklikler gösterir: Medea, Giasone, Creonte, Glauce, Neris, Muhafız Başı, 2 Nedime ve Argonotlar. Karakterlerdeki değişiklik oyunun kurgulanmasındaki farklılıkla ilgilidir. Medea oyununda Medea'nın hikayesi başından sonuna anlatılmaktadır. Oysa libretto İason yani Giason'un evleneceği Glauce'nin durumu üzerinden başlamaktadır. Dolayısıyla libretto hikayesi Giason ve Glauce üzerinden gelişmektedir.

Eserlerin olay dizilerini karşılaştırırken perde bölümlemeleri bize yardımcı olmaktadır. Ancak Medea oyununda perdeden ya da sahneden söz edemeyiz. Bu sebeple inceleme yaparken oyunun doğal bölümlemesine sadık kalmak daha doğru olacaktır. Bu anlamda oyunu prologos, parados, birinci epeisodion, birinci stasimon, ikinci epeisodion, ikinci stasimon, üçüncü epeisodion, üçüncü stasimon, dördüncü epeisodion, dördüncü stasimon, beşinci epeisodion, beşinci stasimon ve eksodos bölümlemesine göre inceleyebiliriz. Libretto'da bu bölümleme dört perde olarak tasarlanmıştır.

Medea oyununun, Prolog ve Parados bölümü librettoda yer almamaktadır. Bu iki bölüm Medea'nın hikayesini anlamak için önemlidir. Oyun Medea ve Iason'un evinin önünde başlar. Sütnine tek başına sahnededir. Tiradı o zamana kadar yaşananlarla ilgili bilgi vermekte, seyirciyi oyuna hazırlamaktadır. Sütnine Medea'nın içinde bulunduğu durumda bir suçu olmadığını, iyi bir eş olarak elinden geleni yaptığını ama kocasından hak etmediği bir karşılık gördüğünü düşündüğünü anlatır. Medea'nın psikolojik durumunun kötü olduğunu, içine kapandığını aktarmaktadır. Çocuklarını bile görmek istememesi Sütnine'yi şüphelendirmektedir. Medea'nın ne yapabileceğini tam olarak kestiremese de, Medea'nın kaderine boyun eğecek yaradılışta olmadığını anlarız. Sütninenin bu tiradı, oyunda gerçekleşecek kötü olaylara seyirciyi hazırlar. Bununla birlikte Lala sahneye dahil olur ve Iason'un Medea'ya olan hislerini seyirciye aktarır. Kreon'un Medea'yı kovacağını da ondan öğreniriz.

Parados bölümünde ise, Sütnine son sözlerini söylerken koro sahneye girer. Sözlerinden Medeia'nın evinde olup bitenlerden haberdar oldukları, onun için üzüldükleri ve ona yardım etmek istedikleri anlaşılmaktadır.

Medea'nın, uzun tiradı evliliğin kadınlara biçtiği yazgıyı anlatır. Medea ile koro arasında kuvvetli bir bağ kurulur. Bu tirad sadece Medea'nın dertlerini anlamalarını değil, onun sözlerinde kendilerini de bulmalarını sağlar. Koro Medea'nın yanındadır. Medea bu tiradının sonunda ilk defa alacağı intikamın ipuçlarını verir; hedefinde Kreon ve kızının olduğu anlaşılır. Medea Koro'dan önemli bir talepte bulunur; alacağı intikam konusunda sessiz kalmalarını ister. Ancak intikam alacağı kişiler sıradan insanlar değildir; ülkenin kralı ve prensesidir. Ama Koro Medeia'yı haklı bulur ve bu talebi kabul eder.

Oyunda bunlar olurken librettoda, Glauce, Nedimeler ve Koro'nun aşk üzerine ve yaşadıkları toprak üzerine iyi dileklerde bulunduları bir sahne ile eser başlar. Birinci Epeisodion ve librettonun ilk perdesi benzer olaylarla başlar ama aynı hikayeyle devam etmez. Librettoda Medea İason'un ihanetinden bahseder ve hemen Kreon gelip Medea'dan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Medea intikam planlarını anlatır. İason girer ve Medea'ya yardım etmek istediğini belirtir. Libretto'nun ikinci perdesi yine Kreon ve Medea arasındadır. Medea sürgün edilir. Bunun üzerine Medea eski kocasının yeni karısını öldürme planları yapar. Oyunda birinci stasimon bölümünde koro, Medea'nın mücadelesini desteklemektedir. İkinci Epeisodion İason sahneye girer. Medeia'yı olanlara sessizce katlanmadığı için suçlamaktadır. Kendi suçunu Medeia'yı suçlayarak bastırmaya çalışır. Iason sahne boyunca tavır değiştirir ve inkara başlar. Sahnenin sonunda Medea, İason'un yardım teklifini onurlu bir tavırla reddedecektir. Üçüncü Epeisodion'da Medeia'nın eski bir arkadaşı olan Atina Kralı Aigeus sahneye girer. Aigeus'un kendisine çocuk verebilecek bir kadına, Medeia'nın da kendine sığınabileceği bir yer verecek bir dosta ihtiyacı vardır. Ancak Aigeus gibi bir karakterin, Medea'nın cinayet planlarından haberi olması halinde, böyle bir teklife sıcak bakmayacağı açıktır. Libretto'da bu gelişmeleri görmeyiz. Opera'da ikinci perde Medea'nın intikam planları ile kapanır.

Operanın 3. perdesi ise Neris'in zehirli duvak ve pelerini Glauce ilettiği sahne ile başlar. Bu sırada iki eserde de çocuklar Medea ile buluşur. Dördüncü Epeisodion Medeia'nın şimdiye kadar anlattığı planlarını nasıl birer birer hayata geçirdiğine

şahit oluruz. Beşinci Epeisodion'da Medea'nın çocuklarını çok seven bir anne olduğunu açıkça görürüz. Bu sırada Haberci, Kral ve kızının ölümlerini tüm çıplaklığıyla anlatır. Medea Iason'dan intikam almak için çocuklarını öldürmeye zaten önceden karar vermiştir ama artık istese de vazgeçemez. Kral ve kızını öldürerek, kendi çocuklarını öldürmekten vazgeçme ihtimalini ortadan kaldırmıştır. Çünkü çocuklarını kendi öldürmezse, düşmanları öldüreceklerdir. Beşinci Stasimon'da Koro'nun bu cinayeti onaylamadıkları anlaşılır ancak çocukları kurtaramızlar.

Eksodos bölümünde İason, çocuklarını Kral ailesinin muhtemel saldırısından kurtarmaya gelir. Burada ironik bir durum çıkar ortaya; kral ailesinin öldürmesinden korktuğu çocuklarının kendi anneleri tarafından öldürüldüğünü öğrenir. Librettonun üçüncü perdesinde Medea'nın gelini öldürme planı, ardından çocuklarını öldünmesi gerçekleşir. İki eser de Iason ve Medea'nın tartışması sonrasında son bulur.

İnsan çatışma içinde olan bir varlıktır. Çatışma oyun kişilerinin eylemlerinin çıkış noktasıdır, oyun kişilerinin eylemleri çatışma nedeniyle önemlidir, onlar bir şeyler uğruna ya da bir şeye karşı eylerler veya eylemezler. Eylemsizlik dahi çatışmadan beslenen bir var oluştur. Medea oyununda Medea kocasından intikam almak için çocuklarını katleder. Bu oyunda etkileyici olan ve dramatik tasarımı taşıyan Medea'nın eylemi kadar eylemini gerçekleştirme nedenidir. Bu neden oyunda detayları ile verilir ve Medea'nın iç ve dış aksiyonu izlenebilir. Medea‟nın kendi çocuklarını öldürerek kocasından intikam alması, intikam için kullandığı çocukların kendi canından olduğu gerçeği ile çatışır. Ancak Medea‟nın bu gerçeği göz ardı edebilecek denli bir kararlığa ulaşması, çatışmayı büyük bir gerilime dönüştürür. Çatışma seyirciyi oyuna bağladığı gibi ona etkileyicilik ve inandırıcılık da katan bir unsurdur. Hareketi gerçekleştirdiği gibi oyuna anlam verir. Onun sayesinde sahnede en olmadık şeylere bile inanabiliriz. Çatışmanın sağlamlığı oyundaki başka ögeler ile kurduğu ilişkiye de bağlıdır. Bir oyunun varlık düzeni olay dizisinin akışıdır. Olay dizisi serimle ya da serim atlanarak doğrudan çatışmayla başlar. Ancak görüldüğü üzere librettonun öyküsü Euripides'in öyküsüne göre oldukça kestirme bir yoldan sonuca ulaşmaktadır.

Gerçek bir kişileştirme oyun kişilerinin oluşturulması ve boyutlandırılması işlemidir. Kişiler olay dizisi içinde karakter özelliklerini, psikolojik süreçlerini yani

iç aksiyonu ortaya koyarlar. Oyunun çatışması kişilerin yönelimleri ile ortaklık oluşturur. Medea bu açıdan sağlam bir karakterdir, ancak librettoda bu yeterince ortaya çıkmamaktadır; Hem Medea'nın hem de diğer oyun kişilerinin eylemlerindeki neden sonuç ilişkisi ve iç aksiyonu atlamalı olarak gerçekleşir.

3.2 MOZART, FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ

3.2.1 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Mozart 18. yy'ın dahi bestecisi olarak anılmaktadır. Wolfgang Amadeus Mozart, Avusturya'nın Salzburg şehrinde 27 Ocak 1756 tarihinde doğmuştur[95]. Döneminin, en üretken ve en etkili bestecilerinden biridir. Mozart'ın çok küçük yaşlarda başlayan icra gücü, yarattığı eserler ve özellikle seslere karşı olan duyarlılığı ve şaşırtıcı belleği gibi nedenlerle harika çocuk olarak ün salmıştı. Örneğin babası keman çalarken, çok az duyulabilecek akort düşüklüğünü bile fark edecek kadar kulağı hassastır. Çirkin seslere, gürültülere karşı tepkisi şiddetliydi [96]. İlk bestesi, beş yaşında piyano için yazdığı küçük bir menuetto olup, bu eser kompozisyon kuralları yönünden kusursuzdur.

Babası Leopold, Mozart'ın müzik alanında gelişmesini sağlamak için onu müzik çevrelerine tanıtması ve bunun için de onun Salzburg'dan başka kentlere de gitmesi gerektiğini düşünmektedir. 1762 – 1780 yılları arasında Gezi Yılları olarak da bilinen dönemde Mozart Avrupa'nın pek çok yerinde bulunmuştur. Londra'da Johann Christi[97]an Bach ile tanışmıştır. Mozart'ın, "Bach ile yakın bir dostluk kurduğu, babasından sonra en çok etkilendiği bu kişinin müzikal stilini adeta içine sindirdiği söylenebilir"[98].

Gezi yılları boyunca Londra, Paris, Viyana, Prag ve Berlin gibi Avrupa başkentlerinin yanısıra, prenslerinin müziğe para harcadığı daha küçük Alman kentlerine de gitmiştir. Mozart bir şehir gezginiydi, etkileşime girdiği müzikler ise yereldir.

Mozart Münih'te, İtalyan bestecisi Piccinni'nin La Pescatrice (Balıkçı Kız) adlı Almanca operasını izlemiş ve çok etkilenmiştir [99]. Bu eser onun opera alanında kendini geliştirmesi ve Almanca opera yazması açısından etkili oldu.1780 yılında ilk büyük operası Idomeneo Münih'te oynanmıştır. Bu eser Mozart'ın opera bestecisi olarak olgunlaşmaya başladığının ilk göstergesidir.

---

[95] Francis Jameson ROWBOTHAM, **Büyük Müzisyenlerin Yaşam Öyküleri**, çvr. Arıcan Uysal, İlya Yayınevi, İzmir 2010, s.120

[96]Aydın BÜKE, Mozart **'Bir Yaşam Öyküsü'**, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 45

[98] Aydın BÜKE, Mozart '**Bir Yaşam Öyküsü'**, 2006, s.12

[99] M PUBLIG, Mozart **'Dehanın Gölgesinde'**, Çev. İ. Özdemir, Can Yayınları, İstanbul 2004, s.113

Alman besteci Johann Sebastian Bach' ın ölüm tarihi olan 1750 ile 1825 yılları arasındaki dönem Klasik Dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemin en önemli bestecileri Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven ve elbette Wolfgang Amadeus Mozart'dır. Bu dönemde Mozart'ın hayranlık duyduğu sanatçılar arasında Christoph Willibald Gluck ve Joseph Haydn başta gelir[100].

Doğallıktan yana olan bu dönemin düşünürleri, Barok dönemin bestecilerini fazla karmaşık olmakla suçlamışlardır. Klasik dönemde müzik, diğer sanat dalları arasından sıyrılarak klasik müzik toplumu için en önemli kıstas haline gelmiştir. Klasik dönem gelişimini yaklaşık 100 yıl süren bir süre içinde tamamlamış, bu sürede birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımlar Rokoko, Mannheim Okulu, Fırtına ve Gerilim, Aydınlanma çağı olarak sıralanabilir. Müzikte klasik kavramı; evrenselliği, tarihsel müzik akımlarının birleşimini, orantıyı, yalınlığı, açık seçikliği, öz-biçim ve biçem (stil) özdeşliğini içerir. Başka bir deyişle, müziği oluşturan ezgi, ritim, armoni, biçim (form) sorunlarını en iyi şekilde çözerek, akla en uygun şekilde birleştirmeyi ifade eder.

Klasik dönem, operada Gluck'un devrimi ve Mozart'ın müziğe sundukları ile tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik eserlerin filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı; sonatın, kuartetin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olan müziğin bestelendiği bir çağdır. Bu dönemde orkestrada her çalgının yeri belirlenmiş, buna uygun olarak solo, grup, kuartet, oda orkestrası ve büyük orkestralar için eserler yazılmıştır. Sonunda kuartet, sonat, konçerto, senfoni gibi çalgı müzikleri en üst noktaya yükseltilerek son şekilleri verilmiştir. Armoni, tüm yalınlığına karşın içyapısı itibariyle ileri, karışık, ama kopmadan, kontrpuanın armonik özelliklerini de içine alarak ilerletilmiştir. Özellikle Haydn'la gelişmeye başlayan sonat formu, Mozart'la birlikte zenginleşmiştir.[101]

Mozart'ın dehasının evrensel olduğu ve aynı zamanda müzik dilinin de uluslararası bir değer taşıdığı tartışılmaz bir gerçektir. Mozart, Alman, Fransız ve İtalyan stillerinden etkilenerek, eserlerinde evrensel sentezin örneklerini sunmuştur. O'nun müziğinde; antik çağların polifonisinin, İtalyan operasının yeni katkılarının ve

[100] KAYGISIZ Mehmet, **Müzik Tarihi**, Kaynak Yayınları, İstanbul 2009, ss. 160 -164.
[101] Mehmet KAYGISIZ, **Müzik Tarihi**, Kaynak Yayınları, İstanbul 2004, s.162.

Fransız müziğinin izlerine rastlamak mümkündür. Mozart, en renkli, çeşitli, karşıt etkileri kolaylıkla ve uyum içinde birleştirmiştir. Onun müziğinde klasik stilin en belirgin özellikleri olan aydınlığı, açıklığı, saydamlığı, dengeyi ve hafifliği açıkça görmek mümkündür. Eserlerinin Basit, hafif ve eğlendirici tavrı, onun müziğini diğer bestecilerin müziklerinden ayırabilmemizi sağlar.

Dahi bestecinin opera alanındaki başarısının temelini, eserlerindeki kişilere ait ruhsal gerilimleri tümüyle yansıtabilmesi, dramatik durumlara birkaç ölçüyle gerekli havayı katabilmesi oluşturur. Canlı opera kişileri oluşturmakta başarısını ise ondan sonra yalnızca Verdi yakalayabilmiştir.[102]

Mozart'ın, onu çağdaşlarından ayıran en önemli özelliği, opera sanatı karşısındaki üstün durumudur, çünkü Viyana Klasikleri arasında hiçbir sanatçı opera sanatının kaderini onun kadar etkileyememiştir. Mozart, operaya ve özellikle komik-operaya, Gluck'un prensiplerine bağlı kalarak yönelirken, ilk olarak klasik bir form ve kapsam vermiş, tiplerin müzikle karaterize edilmesinde hiç kimseyle kıyaslanamayacak bir başarı elde etmiştir.[103] Eserlerin bütünü içinde arya, gittikçe geri plana alınarak, partiler arasında gereken birliği sağlama sanatı alabildiğine gelişmiştir.

Mozart, opera ile yakından ilgilenmiş, opera buffa, opera seria, singspiel gibi o dönemde moda olan her türde operalar bestelemiştir. İlk gençlik yıllarından itibaren eşitlik ve özgürlük ilkelerine inanmış ve savunmuş, bunları eserlerinde, özellikle de operalarında hissettirmiştir. Operaları arasında **Le nozze di Figaro** (Figaro'nun Düğünü) gerçekçi komedinin köşe taşıdır, bu opera o çağ için devrimci bir eserdir; başkahramanı Figaro bir soylu değil, bir soylunun hizmetçisidir.[104]

Günümüzde opera dağarının en sık sahnelenen eserleri arasında yer alan Figaro'nun Düğünü, gerçek anlamda Mozart'ın ilk şaheseridir. Besteci bu eserde ulaştığı anlatım zenginliğiyle, operanın on sekizinci yüzyıldaki doruğunu belirlemiştir Bu opera Viyana'da sahnelendikten birkaç ay sonra Prag'da sahnelendiğinde büyük başarı kazanmıştır.[105]

---

[102] Faruk YENER, **Müzik**, Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, İstanbul 1983,s. 35
[103] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 1**, 2000, s.108
[104] Aydın BÜKE, **İki Dahi Üç Opera** 'Mozart ve Da Ponte'nin Ortak Çalışmaları, Boyut Yayın Grubu, Istanbul 2000, s.49.
[105] Aydın BÜKE, **Mozart 'Bir Yaşam Öyküsü'**, 2006, s. 245.

LORENZO DA PONTE (1749 -1838)

Lorenzo Da Ponte, Venedikli bir şair ve libretisttir. İspanyolca, Almanca, Fransızca ve İtalyanca eserler yazmıştır. Salieri ve Mozart gibi dönemin ünlü bestecileri ile çalışarak ün kazanan Ponte, 28 opera libretosu yazmıştır. Mozart üç operasının librettosunu yazacak olan Da Ponte'den babasına yazdığı bir mektupta ilk defa şöyle bahseder: "Burada Da Ponte adında bir şair var. Tiyatronun işleriyle ilgili, Salieri için yeni bir libretto yazmak zorunda. Bu onun en azından iki ayını alır, daha sonra bana bir tane yazmak için söz verdi. Ama sözünü tutup tutmayacağını bilmiyorum (...) [106]"

Da Ponte, Viyana'da Saray şairi olarak çalışırken Mozart ile birlikte çalışmalar yapmıştır. Le Nozze di Figaro, Don Giovanni ve Cosi Fan Tutte birlikte yarattıkları çok önemli eserlerdir. Da Ponte'nin operaya olan ilgisi 14 yaşlarındayken, tavanarasında babasına ait evrekların içinde Metastasio'nun bir kitabını bulmasıyla başlar. Da Ponte şöyle demiştir: "Kitabı bir solukta okudum ve büyük şairin satırları ruhumun derinliklerinde eşsiz bir müzik etkisi bıraktı[107]". Mozart 1783 yılından beri bir İtalyan operası bestelemek istemiştir. Da Ponte ile ortak çalışmaları Mozart açısından tatmin edici olmuştur. İkilinin birlikte ilk çalıştıkları eser **Figaro'nun Düğünü**'dür.

3.2.2 Beumarchais'nin Figaro'nun Düğünü Oyunu

Figaro'nun Düğünü Beaumarchais'nin yazdığı önemli bir komedyadır. Sevil Berberi'nin devamı olan Figaro'nun Düğünü, kurulu düzene tehdit oluşturduğu gerekçesiyle, Kral XIV. Louis tarafından engellenmiş, ancak yazıldıktan altı yıl sonra 1784'te gösterimine izin verilmiştir. Doğrudan hedef alınmayan aristokrasi tarafından alkışla karşılanırken, Napoleon, oyunu "Devrim çoktan başladı" sözleriyle karşılamıştır. 1786'da Mozart tarafından opera yapılan Figaro'nun Düğünü, Mozart'ın da Saray'ın tepkisini üstne çekmesine neden olmuştur.

Kont Almaviva'nın kâhyası Figaro, Kontes'in (Sevil Berberi'nde Kont Almaviva'nın Figaro'nun becerisiyle evlendiği Rosine'in) hizmetçisi Suzanne'la evlenmek istemektedir. Figaro, Suzanne'da gözü olan Kont Almaviva'nın kendisini Fransa'ya göndermek ve eski evsahibesi Marceline'le evlendirmek gibi oyunlarını

[106] Aydın BÜKE, **İki Dahi Üç Opera**, s.15.
[107] Aydın BÜKE, a.g.y, s. 16.

boşa çıkardıktan başka, Suzanne'la evlenme iznini kendisinden kopardığı gibi, feodal göreneklere göre ilk evlilik gecesini Suzanne'ın Kont'la geçirmesinin de önüne geçmiştir; ancak, Kont, Suzanne'ı parayla kandırmanın yollarını arar. Çok kıskanç biri olan Kont Almaviva, Kontes'e içten içe yanan Cherubino adlı uşağı bir gün Suzanne'ın odasında kıstırır; Cherubino'yu Katalanya'ya tarlada çalışmaya gönderdiği gibi, Suzanne'ın evliliğini de kaldırır. Kont, Suzanne'ın peşini bırakmazken, Figaro da ona karşı düzen kurarak, Kontes ve Suzanne'ın yardımlarıyla, karısından kuşkulanmasına yol açtığı gibi, gönül serüvenlerini de ortaya sermeye çalışır. Bu arada, Suzanne, Kont'la akşam bahçede buluşmak için sözleşir; ancak, kendi yerine, kendi kılığına girmiş olan Kontes gidecektir. Buluşmayı öğrenen, ama iki kadın arasında geçenleri bilmeyen Figaro, kıskançlıktan olay çıkarmaya hazırlanır. Buluşma gerçekleşir, ancak Kont aşk ilan ettiği kişinin kendi karısı olduğunu görür. Figaro ise, Suzanne'ın kendisini aldattığını sanırken, Suzanne'ı karşısında Kontes kılığıyla görür. Olay, mutlu sonla, Figaro ile Suzanne'ın evlenmesiyle biter[108].

Onsekizinci yüzyılda en çok tutulmuş Fransız dolantı komedyası olan Figaro'nun Düğünü, Diderot'nun drama kuramı doğrultusunda, klasik tragedya ile eğlendirici komedya oyunu türevine girer. Burada, Figaro aracılığıyla, Beaumarchais, soyluların vicdansızlık ve ahlakça düşüklüklerini açığa serip, sınıfsal ayrıcalıklarına bir eleştiri yönelttiği ve katı bir sınıfsal ayrıma dayanan feodal düzenin çürümüşlüğünü alaya aldığı gibi yine Figaro kişiliğinde, çelişkin toplumsal düzenin öbür yüzünü, yani burjuva dünyasını ve burjuvanın kişiliğini, çelişkin çizgileri içinde vermektedir.

[108] BEAUMARCHAIS, **Figaro'nun Düğünü**, Çvr. Nuri Darago, Maarif Matbaası, 1942

3.2.3 Mozart'in Figaro'nun Düğünü Operası

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.
Figaro - Bariton
Susanna - Soprano
Dr. Bartolo - Bas
Marcellina - Soprano
Cherubino - Soprano
Kont Almaviva - Bariton
Don Basilio - Tenor
Kontes Almaviva - Soprano
Antonio - Bas
Don Curzio - Tenor
Barbarina - Soprano
18. yüzyılda Sevil şehrinde Kont Almaviva'nın sarayı.

1. PERDE:

Eser Kont Almaviva'nın sarayında hizmetçiler bölümünün bir odasında başlar. Uşak Figaro elinde bir mezura olduğu halde eğilip doğrularak odanın enini boyunu ölçmekte, nişanlısı hizmetçi Susanna ayna önünde düğünde giyeceği şapkayı prova etmektedir. Figaro'nun aldığı ölçüler eşyalar için pek uygun düşmemektedir. Uşak bunları düşünürken Susanna onun şapkasıyla ilgilenmeyişine kızmaktadır. Odaları efendilerinin yatak odalarına yakın olduğu için ikide birde zili çalıp onları çağıracak, rahat bırakmayacaklardır. Hem Kont son günlerde Susanna'ya karşı aşırı ilgi göstermektedir. Bütün bunlar Figaro'yu kızdırmaktadır.

Figaro çıkınca odaya yanında hizmetçisi Marcellina olduğu halde Dr. Bartolo girer. Bu ihtiyar adam Figaro'ya düşmandır. Ona olan hıncı eski bir hikayeye "Sevil Berberi"ndeki olaylara dayanır. O zamanlar Sevil'de berber olan Figaro Dr. Bartolo'nun hamillik ettiği şimdiki Kontes Almaviva yani Rosina'nın Kont'la evlenmesini sağlamış, daha sonra hizmetçi Marcellina'yı nikah vaadiyle kandırarak parasını almış, bir daha ödememiştir. Artık ondan intikam alma zamanı gelmiştir. Yaşlı adam aryası bitince çıkar. İçeri Susanna girmiş, Marcellina'yı görmüştür.

Kadının amacını sezdiği için aralarındaki düet boyunca kadını alay ederek över durur. Marcellina çıkar çıkmaz kapıda Kont'un yaveri Cherubino belirir. Susanna'nın başı bu delikanlıyla derttedir. Küçük çapkın sarayda kadın olarak kim varsa hepsine aşıktır. Fakat henüz o kadar çocuktur ki bu masum sevdalarıyla ne yapmak gerektiğini kendisi de bilememektedir. Cherubino her zamanki gibi Susanna'ya kur yaparken içeri Kont girer. Susanna küçük yaveri telaşla bir koltuğun ardına saklamıştır. Kont Susanna'yı yalnız sanarak güzelliğini övmeye, o gece için bahçede randevu istemeye koyulur. Dışardan müzik öğretmeni Basilio'nun sesi yankılanır. Bu adam "Sevil Berberi"nde Kont'un Rosina ile evlenişinde tanıklık yapmış, o zamandan beri sarayın yakınları arasına girmiştir. Odaya gelerek derse hazır olduğunu bildirir. Kont bu ani gelişe kızmıştır. Hiddetle yaverinin nerede olduğunu sorar, o sırada odaya giren bahçıvanın kızı Barbarina koltuğun kımıldanışından şüphelenerek örtüyü kaldırır. Herkesin nefesi kesilmiş, ortaya Kont'un Susanna'ya söylediklerini duyan Cherubino çıkmıştır. Kont sinirlenir. Etrafında köylü kızları ve delikanlılar olduğu halde Figaro'ya kişizadelerin eski hakkına dayanarak nişanlısının düğünü takip eden ilk gece kendisine ait olduğunu, bunu ancak para ödeyerek önleyebileceğini, eğer istiyorsa hizmetçi Marcellina ile evlenmesini bildirir. Cherubino'yı ise Sevil'deki muhafız alayına sürer. Herkes affetmesi için yalvarsa da küçüğü kurtaramazlar. O zaman Figaro, Cherubino ile alay ederek ünlü aryasını, askerliği öven şarkısını söyler.

2. PERDE:

Sarayın bir salonu. Yalnız olan Kontes zarif bir arya ile kocasının çapkınlıklarından duyduğu üzüntüyü anlatmakta, kendisinden uzaklaşmasından duyduğu endişeyi açıklamaktadır. Parça bitinde içeri giren Susanna ona geçen olayları anlatmaya koyulur, gerisini nişanlısının peşinden gelen Figaro tamamlar. Kont, Susanna'yı gece bahçeye çağırmıştır, kendisini de ihtiyar Marcellina ile evlendirecektir. Fakat mükemmel bir hile düşünmüş, Susanna'nın ağzından bir kabul mektubu yazmıştır. Gece yaver Cherubino'yu nişanlısının yerine kadın kılığında Kont'a yollayacaktır. Bu planın kadınlar tarafından beğenilmesi üzerine çıkar, biraz sonra Cherubino'yu gönderir. Delikanlı durumdan çok memnundur. Hayran olduğu Kontes'e gözlerini süzerek serenad yapmaya başlar. Kontes ve Susanna yaveri kadın kılığına sokarlar.

Bütün bu işler olup biterken o ikisine de baygın baygın bakmaktadır. Susanna ona kadınların günlük yaşayışlarında nelere dikkat etmesi gerektiğini sevimli bir şarkıyla anlatır. Şarkı bitince kapının vurulmasıyla üçü de dehşet içinde kalırlar. Bu gelen muhakkak Kont'dur. Cherubino bir dolaba saklanır, Susanna yan odaya geçer. Kont hiddetle girerek karısına kapının geç açılışının sebebini sorar. Tam bu esnada Cherubino dolapta bir şey devirir. Kont dolabı açmak ister, kilitli olduğunu görür, Kontes'i de yanına alarak kırmak üzere araçları almaya gider. Kont, Kontesle gelerek kapıyı açar, Kontes heyecandan bayılacak gibidir. Dolaptan dans ederek Susanna çıkınca rahat bir nefes alır. Küçük bir tiro iki kadının kıvancını Kont'un pişmanlığını belirtir. Fakat o anda yine beklenmeyen bir şey olur; içeri sarhoş bahçıvan Antonio girerek pencereden atlayan birinin parçaladığı saksıyı getirir. Kont şüpheyle bakmaktayken salonda belirmiş olan Figaro durumu tahmin ederek atılır ve Cherubino'nun düşürdüğü tayin emrini uzatır. Kont yine hiddetinden kıpkırmızı kesilmiştir, içeri Dr. Bartolo, Don Basilio ve Marcellina girerler. Perdeyi Figaro'nun mahkumiyetini belirten bir sekstet tamamlar.

3. PERDE:

Sarayda bir hol. Her taraf artık yapılacak olan düğün töreni için süslenmiştir. Kont Almaviva, uşağın ve kadınların tuzağına düşmek üzeredir. Kontes gelerek olaylardan duyduğu üzüntüyü bildirir. Figaro ve Susanna ise çok mutludur. Planı değiştirerek randevuya Susanna kılığında Kontes'in gitmesini kararlaştırırlar. Kont girerken salonda yalnız Susanna kalmıştır. Efendi hizmetçisine gece bahçeye kesinlikle gelmesini ister, onu sevdiğini açıklar. Kont, Marcellina'nın borcunu öderse Susanna randevuya gelecektir. Sahneye Dr. Bartolo, hizmetçisi Marcellina ve noter girmişlerdir. Figaro'ya borcunu faiziyle ödeyecek yahut Marcellina ile evlenecektir. Uşak beş parası olmadığını, vaktiyle çingeneler tarafından kaçırılarak büyütüldüğünü bildirir ve bunu ispatlamak için kolundaki işareti gösterir. Bu işe Marcellina pek şaşırmıştır. İşaret incelendiği zaman Figaro'nun Marcellina'nın olduğu anlaşılır. Sahneye giren Susanna Figaro'yu Marcellina ile kucaklaşmış görür çok üzülür, durumu anlayınca zaten parayı bulduğunu, borcu ödeyeceğini söyler. Herkes çıkınca kontes yeni bir parçaya başlamış, bir arya ile kocasıyla geçirmiş olduğu mutlu günleri anmaya koyulmuştur. Parça bitince Kont'a buluşma mektubu yazmayı kararlaştırır. Mektup Susanna'nın yazısıyla gidecektir. Bu esnada iki kadın arasında

devam eden düet eserin en ünlü parçalarından biridir. “Mektup Düeti” bitince başlarında bahçıvanın kızı Barbarina ve Sevil’den gizlice gelen kız kılığındaki Cherubino olduğu halde köy gençleri girerek çiçek töreni dolayısıyla Kontes’e olan sevgilerini belirtirler. Kontes Cherubino’yu tanımaz, uzattığı çiçeği alarak alnından öper. Kont yanında bahçıvanı olduğu halde gözükür, Figaro da gelmiştir. Susanna Kont’un önünde eğilir, kişizade kızın başına gelin tacını koyar. Artık düğün için engel kalmamış gibidir. Herkes dans etmeye başlarken Susanna mektubu gizlice Kont’a verir. Düğün alayı sahneyi doldurmuştur.

4. PERDE:

Gece sarayın bahçesi. Her taraf karanlıktır. Susanna’nın Barbarina ile geldiği seslerinden anlaşılır. Marcellina ise oğlu Figaro ile yaklaşır. Dr. Bartolo’nun hizmetçisi bütün bu oyunlara akıl erdirememekte, Susanna’nın Kont’a karşı büyük bir ilgisi olduğunu sanmaktadır. Bu sözler Figaro’yu da şüpheye düşürmüştür. Kontes, Susanna’nın kılığında gözükür, ortada Kont’un gelmesini beklemektedir. Beri yanda Susanna aşkının yalnız Figaro’ya ait olduğunu açıklayan ünlü aryasına başlamıştır. Marcellina bir pavyona girmiş, Figaro olanı biteni seyretmek için köşeye sinmiştir. Bir ara Cherubino belirerek Susanna sandığı Kontes’i öpmeye yeltenirse de Kont’un geldiğini görünce kaçarak diğer pavyona saklanır. Kont ve Susanna sandığı Kontes, beri yanda Figaro ile Kontes kılığındaki Susanna’nın kuarteti devam ederken Kont bir an uşağının yanında karısını görür gibi olur, dehşetle ilerler. Eserin bütün kahramanları sahnede birleşirler. Bu sırada ellerinde fenerler olduğu halde uşaklar belirir, herkes birbirini tanır. Kont düştüğü tuzağı ve hatayı anlar. Figaro Susanna’sına kavuşmuştur.

3.2.4 Figaro'nun Düğünü Oyun ve Libretto Karşılaştırma Tablosu

FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ KİŞİLER

Oyun	Libretto
Kont Almaviva (Endülüs Vilayeti baş hakimi) Kontes Almaviva (karısı) Figaro (Kont'un hususi uşağı ve şatonun kapıcısı) Suzanne (Kontesin hususi hizmetçisi ve Figaro'nun nişanlısı) Marceline (kayha kadın) Antonio (şatonun bahçıvanı, Suzanne'ın dayısı ve Fanchette'nin babası) Fanchette (Antonio'nun kızı) Cherubin (Kont'un maiyet beyzadesi) Bartholo (Sevilyada hekim) Bazile (Kontes'in klavsen hocası) Don Guzman Brid'oison (hakim) Double Main (zabıt katibi) Bir Mübaşir Genç Bir oban Kızı Grippe Soleil (genç bir çoban) Pedrille (Kont'un av uşağı) Uşaklar, Köylü Kadın ve Erkekler	Kont Almaviva Kontes Figaro Suzanna Marcellina Antonio Cherubino Bartolo Basilio Barbarina

FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ OLAY DİZİSİ

	Oyun		**Libretto**
	1. Perde 1. Sahne		1. Perde
1	Yarı eşyası kaldırılmış bir oda, ortada bir hasta koltuğu, Figaro elinde metre yeri ölçer.		
2	Suzanne, aynanın önünde başına gelin şapkası denilen portakal çiçeği bağlar.	1	Suzanne, aynanın önünde başına gelin şapkası denilen portakal çiçeği bağlar.
3	Yatak odalarının konumuyla ilgili tartışırlar.	2	Yatak odalarının konumuyla ilgili tartışırlar.
4	Kontun paralarını ele geçirme hakkında konuşurlar.	3	Kontun paralarını ele geçirme hakkında konuşurlar.
5	İçerden zil sesi gelir.	4	İçerden zil sesi gelir.
6	Figaro, Suzanne'yi öper.	5	Figaro, Suzanne'yi öper.
7	Figaro, Suzanne'ye olan aşkından bahseder. Suzanne onu susturur. Bir kez daha zil çalar. Kontes uyanmıştır.	6	Figaro, Suzanne'ye olan aşkından bahseder. Suzanne onu susturur. Bir kez daha zil çalar. Kontes uyanmıştır.
	1. Perde 2. Sahne		
8	Figaro yalnız.	8	Figaro yalnız.

	Oyun		**Libretto**
9	Suzanne'nin ne kadar iyi olduğu hakkında ve kontun Suzanne'ye olan hisleri hakkında söylenir.	9	Suzanne'nin ne kadar iyi olduğu hakkında ve kontun Suzanne'ye olan hisleri hakkında söylenir.
10	Figaro renk vermemeye karar verir ve onları perişan edip altınlarını almak için plan yapar.	10	Figaro renk vermemeye karar verir ve onları perişan edip altınlarını almak için plan yapar.
	1. Perde 3. Sahne		
11	Marceline, Bartholo, Figaro.		
12	Figaro, Bartholo'ya düğüne mi geldiğini sorar fakat hayır cevabını alır.		
13	Figaro söylenir ve çıkar.		
	1. Perde 4. Sahne		
14	Bartholo, Marceline.	11	Bartholo, Marceline.
15	Bartholo, Figaro'nun arkasından bakarak her zaman küstah olduğunu ve bir gün belasını bulacağını söyler.	12	Bartholo, Figaro'nun arkasından bakarak her zaman küstah olduğunu ve bir gün belasını bulacağını söyler.
16	Kont ve kontesin ilişkileri ve Suzanne ile Figaro'nun evlenmeleri hakkında konuşurlar.	13	Kont ve kontesin ilişkileri ve Suzanne ile Figaro'nun evlenmeleri hakkında konuşurlar.

	Oyun		Libretto
17	Marceline onunla evlenme isteğini açar ama Bartholo onu susturur ve neden onu çağırdığını sorar.	14	Marceline onunla evlenme isteğini açar ama Bartholo onu susturur ve neden onu çağırdığını sorar.
18	Marceline, Figaro'ya olan aşkından ve onunla evlenme isteğinden bahseder ve Bartholo'dan yardım ister.	15	Marceline, Figaro'ya olan aşkından ve onunla evlenme isteğinden bahseder ve Bartholo'dan yardım ister.
	1. Perde 5. Sahne		
19	Marceline, Suzanne, Bartholo.	16	Marceline, Suzanne, Bartholo.
20	Suzanne, elinde geniş kurdeleli bir kadın şapkası ve kolunda elbiseyle girer.	17	Suzanne, elinde geniş kurdeleli bir kadın şapkası ve kolunda elbiseyle girer.
21	Suzanne'yi korkutacak ve üzecek sözler söyler kontla ve Figaro'yla ilgili.	18	Suzanne'yi korkutacak ve üzecek sözler söyler kontla ve Figaro'yla ilgili.
	1. Perde 6. Sahne		
22	Suzanne yalnız.	19	Suzanne yalnız.
23	Marceline'nin arkasından ne kadar kötü olduğuyla ilgili konuşur.	20	Marceline'nin arkasından ne kadar kötü olduğuyla ilgili konuşur.
24	Elindeki elbiseyi sandalyeye bırakır.	21	Elindeki elbiseyi sandalyeye bırakır.
	1. Perde 7. Sahne		
25	Suzanne, Cherubin.	22	Suzanne, Cherubino.

	Oyun		**Libretto**
26	Cherubin, kontun kendisini kovduğunu, Suzanne'yi bir daha göremeyeceği için çok üzgün olduğunu söyler.	23	Cherubino, kontun kendisini kovduğunu, Suzanne'yi bir daha göremeyeceği için çok üzgün olduğunu söyler.
26	Cherubin, Suzanne'nin elindeki kurdeleyi kapar ve kurdeleyi ona verirse kendisine şarkı vereceğini söyler.	24	Cherubino, Suzanne'nin elindeki kurdeleyi kapar ve kurdeleyi ona verirse kendisine şarkı vereceğini söyler.
27	Cherubin, kontun girdiğini görür ve kendini koltuğun arkasına atar.	25	Cherubino, kontun girdiğini görür ve kendini koltuğun arkasına atar.
	1. Perde 8. Sahne		
28	Kont, Suzanne'nin heyecanını evliliğe yorar ve onu sevdiğinden haberi olup olmadığını sorar. Koltuğa oturur.	26	Kont , Suzanne'nin heyecanını evliliğe yorar ve onu sevdiğinden haberi olup olmadığını sorar. Koltuğa oturur.
29	Suzanne dinlemek istemez, elini eline alır.	27	Suzanne dinlemek istemez, elini eline alır.
30	Suzanne'ye Figaro'yu Londra'ya gönderme planından bahseder.	28	Suzanne'ye Figaro'yu Londra'ya gönderme planından bahseder.
31	Suzanne'yi kendine doğru çeker.	29	Suzanne'yi kendine doğru çeker.
32	Bazile, kontu arar ve dışarıdan bağırır.	30	Bazile, kontu arar ve dışarıdan bağırır.
33	Kont koltuğun arkasına saklanmak ister, Suzanne yolunu keser, kont onu iter ve saklanır.	31	Kont koltuğun arkasına saklanmak ister, Suzanne yolunu keser, kont onu iter ve saklanır.

	Oyun		**Libretto**
34	Cherubin koltuğun arkasından çıkar üstüna uzanır, Suzanne üstünü elbiseyle örter.	32	Cherubino koltuğun arkasından çıkar üstüna uzanır, Suzanne üstünü elbiseyle örter.
	1. Perde 9. Sahne		
35	Kont ve Cherubin saklı.	33	Kont ve Cherubin saklı.
36	Suzanne ve Bazile.	34	Suzanne ve Bazile.
37	Bazile, Suzanne'ye diğer erkeklerle ilgili üstüne gelir. Suzanne onu tersler.	35	Bazile, Suzanne'ye diğer erkeklerle ilgili üstüne gelir. Suzanne onu tersler.
38	Kont kalkar saklandığı yerden.	36	Kont kalkar saklandığı yerden.
39	Kont, Bazileye Cherubin'ni kovmasını söyler.	37	Kont, Bazileye Cherubin'ni kovmasını söyler.
40	Cherubin'i, Fanchette ile nasıl yakaladığını tatkik ederken örtüyü kaldırır ve Cherubin'i görür.	38	Cherubin'i, Fanchette ile nasıl yakaladığını tatkik ederken örtüyü kaldırır ve Cherubin'i görür.
41	Kont, Suzanne'yi Figaro ile evlendirmekten vazgeçer. Cherubin'i koltuktan indirir.	39	Kont, Suzanne'yi Figaro ile evlendirmekten vazgeçer. Cherubin'i koltuktan indirir.
	1. Perde 10. Sahne		
42	Cherubin, Suzanne, Figaro, Kont, Kontes, Fanchette, Bazile, bir çok uşak, beyazlar giymiş köylü erkek ve kadınlar.	40	Cherubin, Suzanne, Figaro, Kont, Kontes, Fanchette, Bazile, bir çok uşak, beyazlar giymiş köylü erkek ve kadınlar.

	Oyun		**Libretto**
43	Figaro elinde beyaz tüylü bir şapka tutarak Kontes'e ve Kont'a elindekini Suzanne'ye takmalarını söyler.	41	Figaro elinde beyaz tüylü bir şapka tutarak Kontes'e ve Kont'a elindekini Suzanne'ye takmalarını söyler.
44	Onlar bunu kabul etmek istemez. Figaro diğerlerinden yardım ister.	42	Onlar bunu kabul etmek istemez. Figaro diğerlerinden yardım ister.
45	Kont evlenmelerini kabul eder.	43	Kont evlenmelerini kabul eder.
46	Kontes ve Kont Cherubin hakkında konuşurlar. Kont onu affeder ve Katalonya'ya askeri birliğin başına gitmesini emreder Cherubin kabul eder.	44	Kontes ve Kont Cherubino hakkında konuşurlar. Kont onu affeder ve Katalonya'ya askeri birliğin başına gitmesini emreder Cherubino kabul eder.
47	Cherubin, Kontes'in önünde eğilir bir dizini yere koyar, konuşmaz.	45	Cherubino, Kontes'in önünde eğilir bir dizini yere koyar, konuşmaz.
48	Figaro askerliğin ne kadar zor olduğundan ve başına neler geleceğinden bahseder.	46	Figaro askerliğin ne kadar zor olduğundan ve başına neler geleceğinden bahseder.
49	Hepsi, Marceline'den ve doktorun geldiğinden bahseder.		
50	Hepbirlikte çıkarlar.		
	1. Perde 11. Sahne		
51	Cherubin, Bazile, Figaro.		

	Oyun		**Libretto**
52	Figaro eğlence yapmak ister merasimden önce ve onları bu konuda organize eder.		
53	Çıkarlar.		
	2. Perde 1. Sahne		2. Perde
54	Suzanne ve Kontes.		
55	Kontes bir koltuğa oturur.	47	Kontes bir koltuğa oturur.
56	Cherubin hakkında konuşurlar. Suzanne, onun Kontes'e olan aşkından bahseder.	48	Cherubino hakkında konuşurlar. Suzanne, onun Kontes'e olan aşkından bahseder.
57	Suzanne yaşanan her şeyi anlatır, Kontes kocasının artık onu sevmediğinden bahseder ve üzüntüsünü, sebebini anlatır.	49	Suzanne yaşanan her şeyi anlatır, Kontes kocasının artık onu sevmediğinden bahseder ve üzüntüsünü, sebebini anlatır.
58	Suzanne pencereden bakar, Kont'un uzaklaştığını haber verir.	50	Suzanne pencereden bakar, Kont'un uzaklaştığını haber verir.
59	Kapı çalar.	51	Kapı çalar.
	2. Perde 2. Sahne		
60	Figaro gelir. Suzanne, Kontes.	52	Figaro gelir. Suzanne, Kontes.

	Oyun		**Libretto**
61	Figaro, Kont'un Suzanne hakkındaki düşüncelerini anlatır, Kont'u kızdırmak için Kontes'in içinde ve masum olduğu bir plan yapmıştır.	53	Figaro, Kont'un Suzanne hakkındaki düşüncelerini anlatır, Kont'u kızdırmak için Kontes'in içinde ve masum olduğu bir plan yapmıştır.
62	Cherubin'i Suzanne kılığına sokarak Kont'u kandırmak ve her şeyi açığa çıkarmak üzerine planını anlatır Figaro.	54	Cherubino'i Suzanne kılığına sokarak Kont'u kandırmak ve her şeyi açığa çıkarmak üzerine planını anlatır Figaro.
63	İkiside kabul eder. Figaro çıkar.	55	İkiside kabul eder. Figaro çıkar.
	2. Perde 3. Sahne		
64	Suzanne , Kontes koltukta oturur.		
65	Kontes yalancı ben kutusunu çıkarır.		
66	Cherubin hakkında konuşurlar.		
67	Suzanne, Cherubin'in şarkısını Kontes'in dizlerinin üzerine koyar ve ona söyletmeyi teklif eder.	56	Suzanne, Cherubino'in şarkısını Kontes'in dizlerinin üzerine koyar ve ona söyletmeyi teklif eder.
	2. Perde 4. Sahne		
68	Cherubin gelir. Suzanne ve Kontes koltuktadır.	57	Cherubino gelir. Suzanne ve Kontes koltuktadır.
69	Cherubin'den yazdığı şarkıyı söylemesini isterler ve o da söyler.	58	Cherubino'dan yazdığı şarkıyı söylemesini isterler ve o da söyler.
70	Kontes şarkıyı çok duygulu bulur.	59	Kontes şarkıyı çok duygulu bulur.

	Oyun		**Libretto**
71	Planı uygulamak için Cherubin'i soymaya başlar Suzanne kapıyı kapatır.	60	Planı uygulamak için Cherubino'yu soymaya başlar Suzanne kapıyı kapatır.
72	Kapısı ön tarafta bulunan küçük odaya girer.	61	Kapısı ön tarafta bulunan küçük odaya girer.
	2. Perde 5. Sahne		
73	Cherubin, Kontes koltukta.	62	Cherubino, Kontes koltukta.
74	Cherubin'e planlarının sonunda kurtulacağını söyler, beratını alır okur ve mühürlemeyi unuttuklarını söyler.	63	Cherubino'ya planlarının sonunda kurtulacağını söyler, beratını alır okur ve mühürlemeyi unuttuklarını söyler.
	2. Perde 6. Sahne		
75	Cherubin, Kontes, Suzanne.	64	Cherubino, Kontes, Suzanne.
76	Suzanne elinde bir başlıkla girer.	65	Suzanne elinde bir başlıkla girer.
78	Müğürlemeyi unuttuklarını o da öğrenir. Kontes'in yanına oturur.	66	Müğürlemeyi unuttuklarını o da öğrenir. Kontes'in yanına oturur.
79	Ağzında toplu iğneler şarkı söyler.	67	Ağzında toplu iğneler şarkı söyler.
80	Cherubin, Suzanne'nin önüne diz çöker, Suzanne saçlarını düzeltir.	68	Cherubino, Suzanne'nin önüne diz çöker, Suzanne saçlarını düzeltir.

	Oyun		**Libretto**
81	Cherubin'de kan vardır, ne olduğunu sorarlar atı yapmıştır.	69	Cherubino'da kan vardır, ne olduğunu sorarlar atı yapmıştır.
82	Cherubin'in kadın gibi olduğunu söyler sürekli, Cherubin'i iter ve sargı bezi getirmeye gider.	70	Cherubino'in kadın gibi olduğunu söyler sürekli, Cherubin'i iter ve sargı bezi getirmeye gider.
	2. Perde 7. Sahne		
83	Kontes koltukta, Cherubin diz çökmüştür.	71	Kontes koltukta, Cherubino diz çökmüştür.
84	Kurdeleyi ne kadar sevdiğini ve kaybolmasına üzüldüğünü söyler.	72	Kurdeleyi ne kadar sevdiğini ve kaybolmasına üzüldüğünü söyler.
	2. Perde 8. Sahne		
85	Kontes koltukta, Cherubin diz çökmüştür.	73	Kontes koltukta, Cherubino diz çökmüştür.
86	Suzanne sargı bezi ve makas getirir.	74	Suzanne sargı bezi ve makas getirir.
87	Suzanne, Cherubin'in mantosunu alır ve çıkar.	75	Suzanne, Cherubino'nun mantosunu alır ve çıkar.
	2. Perde 9. Sahne		
88	Kontes koltukta, Cherubin diz çökmüştür.	76	Kontes koltukta, Cherubino diz çökmüştür.

	Oyun		Libretto
89	Kontes'in kurdeleyi kolundan çıkarmasına üzülür.	77	Kontes'in kurdeleyi kolundan çıkarmasına üzülür.
90	Cherubin gideceği için çok mutsuz olduğunu anlatır ve ağlar.	78	Cherubino gideceği için çok mutsuz olduğunu anlatır ve ağlar.
	2. Perde 10. Sahne		
91	Kont dışarıdan seslenir, kapıyı vurur ve neden kilitlediğini sorar.	79	Kont dışarıdan seslenir, kapıyı vurur ve neden kilitlediğini sorar.
92	Cherubin korkar ve küçük odaya koşup saklanır.	80	Cherubino korkar ve küçük odaya koşup saklanır.
	2. Perde 11. Sahne		
93	Kontes yalnız.	81	Kontes yalnız.
94	Küçük odanın kapısını kilitler ve kapıyı açar.	82	Küçük odanın kapısını kilitler ve kapıyı açar.
	2. Perde 12. Sahne		
95	Kapıyı geç açmasından şüphelenir. Kontes, Suzanne ile dikiş diktiklerini söyler.	83	Kapıyı geç açmasından şüphelenir. Kontes, Suzanne ile dikiş diktiklerini söyler.
96	Planları işe yarar, mektup Kont'a ulaşır.	84	Planları işe yarar, mektup Kont'a ulaşır.
97	Kontes düğüne inmeyeceğini söyler.	85	Kontes düğüne inmeyeceğini söyler.

	Oyun		Libretto
98	Küçük odadan ses gelir ve Kont'un Şüpheleri artar, Kontes odada kimsenin olmadığına onu ikna etmeye çalışır.	86	Küçük odadan ses gelir ve Kont'un Şüpheleri artar, Kontes odada kimsenin olmadığına onu ikna etmeye çalışır.
	2. Perde 13. Sahne		
99	Kont, Kontes, elinde eski elbiselerle Suzanne gelir.	87	Kont, Kontes, elinde eski elbiselerle Suzanne gelir.
100	Kontes şüpheleri yok etmek için Suzanne seslenir.	88	Kontes şüpheleri yok etmek için Suzanne seslenir.
101	Suzanne, büyük yatağın yanında durur.	89	Suzanne, büyük yatağın yanında durur.
102	Kont, Suzanne'den ses gelmeyince çıldırır ve kapıyı kırmak için aletler almaya Kontes'le birlikte gitmek ister.	90	Kont, Suzanne'den ses gelmeyince çıldırır ve kapıyı kırmak için aletler almaya Kontes'le birlikte gitmek ister.
103	Kont karısını alır ve kapıyı kilitler.	91	Kont karısını alır ve kapıyı kilitler.
	2. Perde 14. Sahne		
104	Suzanne, Cherubin.	92	Suzanne, Cherubino.
105	Suzanne perdelerin arkasından çıkar, odaya doğru koşar, perdelerin arkasından konuşur.	93	Suzanne perdelerin arkasından çıkar, odaya doğru koşar, perdelerin arkasından konuşur.
106	Cherubin'e hemen kaçmasını söyler.	94	Cherubino'ya hemen kaçmasını söyler.

	Oyun		**Libretto**
107	Cherubin , Suzanne'ı öper ve pencereden atlar.	95	Cherubino , Suzanne'ı öper ve pencereden atlar.
	2. Perde 15. Sahne		
108	Suzanne yalnız.	96	Suzanne yalnız.
109	Cherubin'in ne kadar çapkın ve ateş gibi olduğunu söyler, küçük odaya girer kapıyı kilitler.	97	Cherubino'nun ne kadar çapkın ve ateş gibi olduğunu söyler, küçük odaya girer kapıyı kilitler.
	2. Perde 16. Sahne		
110	Kont, Kontes.	98	Kont, Kontes.
111	Elindeki maymuncuğu koltuğun üstüne atar ve içeri seslenir.	99	Elindeki maymuncuğu koltuğun üstüne atar ve içeri seslenir.
112	Kontes, Kont'a her şeyi anlatır. Kont çıldırır.	100	Kontes, Kont'a her şeyi anlatır. Kont çıldırır.
113	Kontes diz çöker ve yalvarır.	101	Kontes diz çöker ve yalvarır.
114	Kontes anahtarı verir.	102	Kontes anahtarı verir.
115	Kont kapıyı açar ve irkilir. Suzanne vardır.	103	Kont kapıyı açar ve irkilir. Suzanne vardır.
	2. Perde 17. Sahne		
116	Suzanne gülerek çıkar.	104	Suzanne gülerek çıkar.

	Oyun		Libretto
117	Kont şaşırır ve içeri girer.	105	Kont şaşırır ve içeri girer.
	2. Perde 18. Sahne		
118	Kontes, Suzanne.	106	Kontes, Suzanne.
119	Suzanne, Kontes'e yaklaşır ve Cherubin'in pencereden atladığını söyler.	107	Suzanne, Kontes'e yaklaşır ve Cherubino'nun pencereden atladığını söyler.
	2. Perde 19. Sahne		
120	Kontes, Suzanne, Kont.	108	Kontes, Suzanne, Kont.
121	Kont girer, mahçup olmuştur.	109	Kont girer, mahçup olmuştur.
122	Kontes, Kont'a bunlara katlanmak için varmadığını söyler.	110	Kontes, Kont'a bunlara katlanmak için varmadığını söyler.
123	Kont çok pişman olmuştur. Kontes mektup ve her şeyden bahseder, Figaro'nun planını anlatır. Kont çok sinirlenir.	111	Kont çok pişman olmuştur. Kontes mektup ve her şeyden bahseder, Figaro'nun planını anlatır. Kont çok sinirlenir.
124	Kont karısının elini öper af diler.	112	Kont karısının elini öper af diler.
	2. Perde 20. Sahne		
125	Suzanne, Figaro, Kontes, Kont.	113	Suzanne, Figaro, Kontes, Kont.
126	Figaro koşarak gelir. Neler olduğunu merak eder.	114	Figaro koşarak gelir. Neler olduğunu merak eder.

	Oyun		Libretto
127	Her şeyi anlattıklarını söyler. Figaro düğünün yapılmayacağından telaşlanmıştır.	115	Her şeyi anlattıklarını söyler. Figaro düğünün yapılmayacağından telaşlanmıştır.
128	Figaro ve Suzanne kendi aralarında Cherubin hakkında konuşurlar durumu iyidir.	116	Figaro ve Suzanne kendi aralarında Cherubino hakkında konuşurlar durumu iyidir.
	2. Perde 21. Sahne		
129	Figaro, Suzanne, Kontes, Kont, Antonio.	117	Figaro, Suzanne, Kontes, Kont, Antonio.
130	Antonio girer.	118	Antonio girer.
131	Antonio bahçeye bir adamın atladığını söyler, Figaro toparlamaya çalışır.	119	Antonio bahçeye bir adamın atladığını söyler, Figaro toparlamaya çalışır.
132	Bahçeye atlayanın Cherubin olduğunu söyler. Figaro kendisi olduğunu söyler.	120	Bahçeye atlayanın Cherubino olduğunu söyler. Figaro kendisi olduğunu söyler.
133	Cherubin'in cebinden düşen berat kağıdını bulurlar fakat Figaro her şeyi çözer.	121	Cherubino'nun cebinden düşen berat kağıdını bulurlar fakat Figaro her şeyi çözer.
	2. Perde 22. Sahne		
134	Bazile, Bartholo, Marceline, Figaro, Kont, Grippe- Soleil, Kontes, Suzanne, Antonio, Kontun uşakları ve Tev Abii.		

	Oyun		Libretto
135	Marceline, Figaro'nun borç karşılığı evlenme vaadi verdiğini öne sürer.	122	Marceline, Figaro'nun borç karşılığı evlenme vaadi verdiğini öne sürer.
136	Kont bu dava çözülene kadar evliliği erteler.	123	Kont bu dava çözülene kadar evliliği erteler.
137	Kont, Bazile kasabaya gidip mahkeme azasını toplamasını söyler.		
138	Bazile bu görevi kabul etmez, Grippe- Soleil adında bir keçi çobanı kabul eder.		
139	Kont, Bazile çobana kitare çalarak eşlik etmesini söyler. Çıkar.		
	2. Perde 23. Sahne		
140	Kont'tan ve önceki kişiler.		
141	Bazile kendi kendine Kont'a kafa tutar.		
142	Figaro şarkı söylemesine yardım eder, gürültü yavaş yavaş uzaklaşır, kaybolur.		
	2. Perde 24. Sahne		
143	Suzanne, Kontes. Bir koltukta oturur.		

	Oyun		Libretto
144	Yaşanan olaylar üzerine konuşurlar. Kontes, Cherubin'e neler olduğunu öğrenmek için çıkmak ister.		
145	Suzanne, Kontes'in eşyalarını getirmek için küçük odaya gider.		
	2. Perde 25. Sahne		
146	Kontes yalnız. Kendi yaptıklarını sorgular ama engel olamaz.		
	2. Perde 26. Sahne		
147	Kontes, Suzanne.		
148	Kontes kurdeleyi aceleyle göğsüne saklar.		
149	Suzanne plan için çok mutludur, Suzanne, Kontes'in elini öper ikisi de çıkar.		
150	Perde arasında uşaklar mahkeme salonunu hazırlar.		
	3. Perde 1. Sahne		

	Oyun		Libretto
151	Şatonun merasim ve mahkeme salonu. Kont ve Pedrille.		
152	Konuyu anlayıp anlamadığını sorar, anlamıştır. Çıkar.		
	3. Perde 2. Sahne		
153	Kont yalnız.		
154	Pedrille'e bağırır.		
	3. Perde 3. Sahne		
155	Pedrille geri gelir. Sevilya'ya gidip Cherubin'e bakmasını ister.		
	3. Perde 4. Sahne		
156	Kont yalnız.		
157	Kont yaşanan olayları kafasında çözümlemeye çalışır bunun için Figaro'yu konuşturmak ister.		
158	Figaro girer ve durur.		
	3. Perde 5. Sahne		
159	Kont ve Figaro.		

	Oyun		Libretto
160	Yaşanan olaylar üzerine konuşurlar, İngiltere'ye gitmek üzerine konuşurlar.		
	3. Perde 6. Sahne		
161	Kont, Uşak, Figaro.		
162	Uşak, Don Guzman Brid'oison'nun geldiğini söyler. Çıkar.		
	3. Perde 7. Sahne		
163	Kont ve Figaro.		
164	Mahkeme salonunun hazırlığı hakkında konuşurlar ve Figaro çıkar.		
	3. Perde 8. Sahne		
165	Kont yalnız.		
166	Figaro ile Suzanne'nin evlenmelerini istememektedir.		
	3. Perde 9. Sahne		3. Perde
167	Suzanne ve Kont.	124	Suzanne ve Kont.

	Oyun		Libretto
168	Suzanne, Kontes'in ayılıp bayıldığını ve eter istediğini söyler Kont verir.	125	Suzanne, Kontes'in ayılıp bayıldığını ve eter istediğini söyler Kont verir.
169	Suzanne, Kont'a vaatlerde bulunur, Kont yumuşar ve Suzanne'yi öpmeye çalışır birinin geldiğini söyleyerek kaçar.	126	Suzanne, Kont'a vaatlerde bulunur, Kont yumuşar ve Suzanne'yi öpmeye çalışır birinin geldiğini söyleyerek kaçar.
170	Kont çıkar.	127	Kont çıkar.
	3. Perde 10. Sahne		
171	Suzanne ve Figaro.	128	Suzanne ve Figaro.
172	Suzanne, mahkemeye rahat rahat girmesini davayı kazandığını söyler.	129	Suzanne, mahkemeye rahat rahat girmesini davayı kazandığını söyler.
	3. Perde 11. Sahne		
173	Kont, Suzanne'nin söylediklerini duyar ve kendisine oyun oynandığını anlar, onlara oyun oynamak ister. Çıkar.	130	Kont, Suzanne'nin söylediklerini duyar ve kendisine oyun oynandığını anlar, onlara oyun oynamak ister. Çıkar.
174	Marceline ve diğerleri girer.		
	3. Perde 12. Sahne		
175	Bartholo, Marceline, Brid'oison.		
176	Marceline, Brid'oison'a davasını dinlemesini söyler.		

	Oyun		Libretto
177	Brid'oison hakim elbisesi giyer.		
178	Para karşılığında evlenme vaadiyle kandırıldığını söyler.		
	3. Perde 13. Sahne		
179	Bartholo, Marceline, Brid'oison, Figaro.		
180	Marceline, Figarınun suçlu olduğunu söyler ve bu konu üzerine konuşurlar.		
	3. Perde 14. Sahne		
181	Bartholo, Marceline, Brid'oison, Figaro, Kont, Mübaşir.		
182	Mübaşir, Kont'un geldiğini haber verir.		
183	Mübaşir, kapıyı açar ve mahkemenin başladığını haber verir.		
	3. Perde 15. Sahne		
184	Daha öncekiler, Antonio, Uşaklar, Köylü kadınlar ve erkekler.		
185	Davacıları çağırırlar. Double- Main elindeki evrekı okur.		
186	Evrakta olay kısaca özetlenir.		

	Oyun		Libretto
187	Dava başlar, Figaro kendini savunur, Marceline'yi Bartholo savunur.		
188	Mahkeme, Figaro'nun aldığı parayı o gün ödemesine yoksa Marceline ile evlenmesine karar verir.	131	Mahkeme, Figaro'nun aldığı parayı o gün ödemesine yoksa Marceline ile evlenmesine karar verir.
189	Halk çıkar.		
190	Antonio çıkar.		
	3. Perde 16. Sahne		
191	Kont, Marceline, Bartholo, Figaro, Brid'Oison.		
192	Figaro, Marceline'nin annesi, Bartholo'nun babası olduğunu öğrenir hepsi şaşırır.	132	Figaro, Marceline'nin annesi, Bartholo'nun babası olduğunu öğrenir hepsi şaşırır.
193	Marceline, Figaro'ya sarılır.	133	Marceline, Figaro'ya sarılır.
	3. Perde 17. Sahne		
194	Bartholo, Figaro, Marceline, Brid'Oison, Suzanne, Antonio, Kont.		
195	Para kesesiyle Suzanne gelir. Kontes para verir.	134	Para kesesiyle Suzanne gelir. Kontes para verir.
196	Kont herkesin kendine düşman olduğunu söyler ve çıkar.	135	Kont herkesin kendine düşman olduğunu söyler ve çıkar.

	Oyun		**Libretto**
	3. Perde 18. Sahne		
197	Bartholo, Figaro, Marceline, Brid'Oison, Suzanne, Antonio.		
198	Figaro, Suzanne'ye, Marceline'nin annesi olduğunu anlatır.	136	Figaro, Suzanne'ye, Marceline'nin annesi olduğunu anlatır.
199	Bartholo, Figaro'yu oğlu olarak kabul etmez, Antonio, Suzanne'yi babası belli olmayan birine vermek istemez ve çıkar.		
	3. Perde 19. Sahne		
200	Bartholo, Figaro, Marceline, Brid'Oison, Suzanne.		
201	Bartholo, Figaro'ya kendine bir babalık bulmasını söyler ve çıkmak ister.		
202	Marceline onu tutar.		
203	Bartholo'yu ikna ederler ve hepbirlikte kont'u bulmaya giderler.		
	3. Perde 20. Sahne		
204	Brid'Oison yalnız.		

	Oyun		Libretto
205	Yüzüne karşı saf denmesine bozulur.		
	4. Perde 1. Sahne		
206	Şenlik için hazırlanmış bir salon.		
207	Figaro, Suzanne.		
208	Yaşadıkları ve aşk üzerine konuşurlar.		
	4. Perde 2. Sahne		
209	Figaro, Suzanne, Kontes.		
210	Kontes, Figaro'ya öğütde bulunur.		
	4. Perde 3. Sahne		
211	Suzanne, Kontes.		
212	Suzanne, Kontes'e randevuya gitmeyeceğini söyler. Kontes kandırıldığını düşünür.	137	Suzanne, Kontes'e randevuya gitmeyeceğini söyler. Kontes kandırıldığını düşünür.
213	Kontes randevuya kendisinin gideceğini söyler, bunun üzerine plan yaparlar. Mektup yazarlar randevu için.	138	Kontes randevuya kendisinin gideceğini söyler, bunun üzerine plan yaparlar. Mektup yazarlar randevu için.
214	Cherubin'in mendili düşer Kontes'in üzerinden, Suzanne şaşırır. Mendili Kontes alır.		

	Oyun		Libretto
	4. Perde 5. Sahne		
215	Kızlar, Cherubin, Fanchette, Antonio, Kont, Kontes, Suzanne.		
216	Cherubin kız kılığına girer ve kızların arasında durur.		
217	Kontes her şeyi doğru bir şekilde Kont'a anlatır.		
218	Herkes kont'u suçlar, her şey Kont'on aleyhine döner.		
	4. Perde 6. Sahne		
219	Kızlar, Cherubin, Antonio, Kont, Kontes, Suzanne, Figaro.		
220	Figaro, Cherubin'i görür ve her şeyin açığa çıktığını öğrenir.		
221	Bir asker mızıkası çalmaya başlar.		
222	Hepsi kaçar, Cherubin kalır.		
	4. Perde 7. Sahne		
223	Cherubin, Kont, Kontes.		
224	Kont, Figaro'ya söylenir. Cherubin'e gitmesini söyler.		

	Oyun		Libretto
225	Cherubin şapkasını giyer kaçar.		
	4. Perde 8. Sahne		
226	Kont, Kontes.		
227	Cherubin hakkında konuşurlar. Kontes rahatsız olduğunu söyler çıkmak ister, Kont bırakmaz.		
228	Düğün başlar, Kont ve Kontes oturur.		
	4. Perde 9. Sahne		
229	Kont, Kontes, Genç kızlar, Korucular, Zabıta Memuru, Hakem Heyeti, Brid-Oison, Erkekler ve Kadınlar, Antonio, Figaro, Marceline, Doktor, Suzanne.		
230	Kont'a Suzanne'nin yazdığı mektup gelir. Kont okur ve öper.	139	Kont'a Suzanne'nin yazdığı mektup gelir. Kont okur ve öper.
231	Kontes ve Suzanne üstlerini değiştirmek için çıkarlar.	140	Kontes ve Suzanne üstlerini değiştirmek için çıkarlar.
	4. Perde 10. Sahne		
232	Kontes ve Suzanne, diğerleri, Bazile.		
233	Bazile , Marceline ile evlenmek istediğini söyler.		

	Oyun		Libretto
234	Bazile ve Figaro tartışırlar.		
235	Figaro'nun, Marceline'nin oğlu olduğunu öğrenince vazgeçer ve çıkar.		
	4. Perde 11. Sahne		
236	Bazile dışındaki herkes.		
237	Figaro karısına, Kont sözde sevgilisine kavuşacağı için heyecanlıdır.		
238	Nikah anlaşmalarının imzalanmasını ister, herkes sevinir. Çıkarlar.		
239	Kont herkesle birlikte çıkmak ister.		
	4. Perde 12. Sahne		
240	Grippe-Soleil, Figaro, Marceline.		
241	Kont kestane ağaçlarının önünde havai fişek patlatmak isteyen Grippe-Soleile kızar taraçada hazırlamasını söyler.		
	4. Perde 13. Sahne		4. Perde
242	Figaro, Marceline.	141	Figaro, Marceline.

	Oyun		**Libretto**
243	Kıskançlık üzerine ve Suzanne hakkında konuşurlar.	142	Kıskançlık üzerine ve Suzanne hakkında konuşurlar.
	4. Perde 14. Sahne		
244	Figaro, Fanchette, Marceline.	143	Figaro, Fanchette, Marceline.
245	Kendilerini dinlediğini iddia ederek Fanchette'yi suçlar fakat itiraz eder ve bir şey aradığını söyler.	144	Kendilerini dinlediğini iddia ederek Fanchette'yi suçlar fakat itiraz eder ve bir şey aradığını söyler.
246	Fanchette çıkar.	145	Fanchette çıkar.
	4. Perde 15. Sahne		
247	Figaro, Marceline.	146	Figaro, Marceline.
248	Toplu iğne meselesi üzerine Suzanne'nin kendisini aldattığını düşünür ve annesine dert yanar.	147	Toplu iğne meselesi üzerine Suzanne'nin kendisini aldattığını düşünür ve annesine dert yanar.
249	Figaro olayı anlamak için buluşacakları yere gider.	148	Figaro olayı anlamak için buluşacakları yere gider.
	4. Perde 16. Sahne		
250	Marceline yalnız.	149	Marceline yalnız.
251	Suzanne'yi korumak için çıkar.	150	Suzanne'yi korumak için çıkar.
	5. Perde 1. Sahne		

	Oyun		Libretto
252	Bahçede kestanelik, ortalık karanlıktır. Fanchette gelir.		
253	Cherubin'i aramaktadır getirdiği yiyecekleri vermek için.		
	5. Perde 2. Sahne		
254	Figaro, Bazile, Antonio, Bartholo, Brid'Oison, Grippe-Soleil, Uşaklar ve İşçiler.		
255	Figaro herkese olan biteni anlatır.	151	Figaro herkese olan biteni anlatır.
256	Grippe-Soleil'i kolundan tutup sarsar.		
257	Grippe-Soleil ağlayarak çıkar.		
258	Hepsi birden çıkarlar.		
	5. Perde 3. Sahne		
259	Figaro karanlıkta dolaşır.	152	Figaro karanlıkta dolaşır.
260	Figaro tek başına yaşadığı şeyleri sorgular, kendini Kont ile kıyaslar, Suzanne'nin neden böyle bir şey yaptığını sorgular çok üzgündür.	153	Figaro tek başına yaşadığı şeyleri sorgular, kendini Kont ile kıyaslar, Suzanne'nin neden böyle bir şey yaptığını sorgular çok üzgündür.
261	Ayak sesi duyar. Sağ tarafta birinci kulisin yanına saklanır.	154	Ayak sesi duyar. Sağ tarafta birinci kulisin yanına saklanır.
	5. Perde 4. Sahne		

	Oyun		Libretto
262	Figaro, Suzanne ile kıyafet değiştirmiş Kontes ve Suzanne, Marceline.	155	Figaro, Suzanne ile kıyafet değiştirmiş Kontes ve Suzanne, Marceline.
263	Marceline, Suzanne'ye Figaro'nun da orada olduğunu söyler. Suzanne de Kontes'e.	156	Marceline, Suzanne'ye Figaro'nun da orada olduğunu söyler. Suzanne de Kontes'e.
264	Marceline köşke girer.	157	Marceline köşke girer.
	5. Perde 5. Sahne		
265	Figaro, Kontes, Suzanne.		
266	Kontes ve Suzanne yüksek sesle orada olduklarını belli eder. Suzanne, Kontesmiş gibi saklanır.	158	Kontes ve Suzanne yüksek sesle orada olduklarını belli eder. Suzanne, Kontesmiş gibi saklanır.
	5. Perde 6. Sahne		
267	Figaro, Cherubin, Kont, Kontes, Suzanne.	159	Figaro, Cherubino, Kont, Kontes, Suzanne.
268	Figaro ve Suzanne saklanır.	160	Figaro ve Suzanne saklanır.
269	Cherubin,Kontes'i Suzanne zannederek yanına gider ve konuşmaya başlar.	161	Cherubino, Kontes'i Suzanne zannederek yanına gider ve konuşmaya başlar.
270	Kont bekler.	162	Kont bekler.
271	Kontes , Cherubin'i öperken Kont araya girer ve Cherubin Kont'u öper.	163	Kontes , Cherubino'yu öperken Kont araya girer ve Cherubin Kont'u öper.

	Oyun		Libretto
272	Cherubin, Fanchette ve Marceline'nin girdiği köşkün içine kaçar.	164	Cherubino, Fanchette ve Marceline'nin girdiği köşkün içine kaçar.
	5. Perde 7. Sahne		
273	Figaro, Kont, Kontes, Suzanne.	165	Figaro, Kont, Kontes, Suzanne.
274	Kont, Suzanne sandığı Kontes ile konuşmaya başlar ve Kontes hakkında konuşur.	166	Kont, Suzanne sandığı Kontes ile konuşmaya başlar ve Kontes hakkında konuşur.
275	Kont , Figaro'nun geldiğini anlar ve kaçar arkasından Kontes kaçar.	167	Kont, Figaro'nun geldiğini anlar ve kaçar arkasından Kontes kaçar.
	5. Perde 8. Sahne		
276	Figaro ve Suzanne.	168	Figaro ve Suzanne.
277	Suzanne ve Figaro karşılaşırlar. Figaro onun Suzanne olduğunu anlar.	169	Suzanne ve Figaro karşılaşırlar. Figaro onun Suzanne olduğunu anlar.
278	Suzanne, Kontes'i taklit etmeye devam eder.	170	Suzanne, Kontes'i taklit etmeye devam eder.
279	Figaro , Suzanne'yi kandırmaya çalışır, Suzanne tokat atar.	171	Figaro , Suzanne'yi kandırmaya çalışır, Suzanne tokat atar.
280	Suzanne yaşanan her şeyi ve tüm planlarını Figaro'ya anlatır.	172	Suzanne yaşanan her şeyi ve tüm planlarını Figaro'ya anlatır.
	5. Perde 9. Sahne		

	Oyun		**Libretto**
281	Kont. Figaro ve Suzanne.		
282	Suzanne ile Figaro Kont hakkında konuşurlar, Kont hala Suzanne sandığı Kontes'i arar.	173	Suzanne ile Figaro Kont hakkında konuşurlar, Kont hala Suzanne sandığı Kontes'i arar.
283	Suzanne ve Figaro, Kont'u kandırır. Suzanne Kontes kılığındadır. Suzanne kaçar.	174	Suzanne ve Figaro, Kont'u kandırır. Suzanne Kontes kılığındadır. Suzanne kaçar.
	5. Perde 10. Sahne		
284	Kont ve Figaro.	175	Kont ve Figaro.
285	Kont, Figaro'yu yakalar ve tanır.	176	Kont, Figaro'yu yakalar ve tanır.
	5. Perde 11. Sahne		
286	Pedrille, Kont, Figaro.		
287	Pedrille, Kont'a Cherubin'in Sevilya da olmadığını söyler.		
	5. Perde 12. Sahne		
288	Herkes, Brid'Oison, Bartholo, Bazile, Antonio, Grippe-Soleil, Düğün Halkı.		
289	Kont herkese Kontes ile Figaro'yu yakaladığını ima eder.	177	Kont herkese Kontes ile Figaro'yu yakaladığını ima eder.
290	Kont köşkün içine girer.		

	Oyun		Libretto
	5. Perde 13. Sahne		
291	Kont dışındaki herkes.		
292	Herkes, Figaro'ya neler olduğunu sorar.		
	5. Perde 14. Sahne		
293	Herkes, Cherubin, Kont.		
294	Kont dışarı birini tutar çıkarır ve onun Cherubin olduğunu görür.		
295	Kont, Antonio'ya içeri girip Kontes'i çıkarmasını söyler.		
296	Antonio girer.		
	5. Perde 15. Sahne		
297	Antonio dışındaki herkes.		
298	Kont, Cherubin'in içeride yalnız olmadığını söyler.		
	5. Perde 16. Sahne		
299	Herkes, Antonio ve Fanchette.		
300	Antonio birini kolundan çekip çıkarır.		

	Oyun		Libretto
301	Fanchette olduğunu anlarlar.		
302	Kont içeri girmek ister fakat Bartholo yolunu keser ve o girer.		
	5. Perde 17. Sahne		
303	Herkes ve Marceline.		
304	Marceline'nin çıkmasına herkes şaşırır.		
	5. Perde 18. Sahne		
305	Herkes ve Suzanne.		
306	Herkes Kontes'i savunur fakat aslında o Suzanne'dir.	178	Herkes Kontes'i savunur fakat aslında o Suzanne'dir.
	5. Perde 19. Sahne		
307	Herkes ve Kontes.		
308	Kont, Kontes'e ve Suzanne'ye bakarak neler olduğunu anlamaya çalışır. Her şeyi anlatırlar.	179	Kont, Kontes'e ve Suzanne'ye bakarak neler olduğunu anlamaya çalışır. Her şeyi anlatırlar.
309	Kont kendini affettirmek için herkesten özür diler.	180	Kont kendini affettirmek için herkesten özür diler.
		181	Kontes, Kont'u affeder. Herkes eşinin yanında neşe içindedir.

	Oyun		Libretto
310	Kontes sakladığı kurdeleyi yere atar.		
311	Gençler kurdeleyi almaya çalışır.		
312	Cherubin kurdeleyi alır.		
313	Cherubin kılıcını kınından yarıya kadar çeker.		
314	Kurdeleyi kimseye vermeyeceğini söyler.		
	Şarkılı Sahne		
315	Figaro, Suzanne, Kont, Kontes, Bazile, Marceline, Cherubin, Brid'Oison. Herkes kendine göre anladığı şekilde olayları yorumlar.		

3.2.5 Değerlendirme

> ***Figaro'nun Düğünü*** *için Da Ponte' nin yazdığı libretto oldukça karışıktır ve Beaumarchais'nin oyunundan bir hayli farklıdır. Ama Mozart'ın dehasıyla bu zayıf libretto, gerçekte bir drama durumuna gelmiştir. Mozart, müziğiyle, karakter boyutlarını çizmiş, sahnelerin atmosferlerini belirlemiş ve librettonun sakladığı özellikleri ortaya çıkarmıştır. Her duygu her düşünce müzikle vurgulanmıştır. Bu operada bir tek aykırı nota bir tek gereksiz melodi yoktur. Richard Wagner bu yapıt için, Diyalog müzik olmuş, müziğin kendisi diyalogun temeli demiştir. Opera soluk kesen bir uvertür ile başlar, koronun mutluluk taşıyan uzlaşması ile biter*[109][110].

Figaro'nun Düğünü oyununda kalabalık bir kişileştirme vardır: Kont Almaviva, Kontes Almaviva, Figaro, Suzanne, Cherubin, Marceline, Bartholo, Bazile, Antonio (şatonun bahçıvanı, Suzanne'ın dayısı ve Fanchette'nin babası), Fanchette (Antonio'nun kızı), Don Guzman Brid'oison (hakim), Double Main (zabıt katibi), Bir Mübaşir, Genç Bir çoban Kızı, Grippe Soleil (genç bir çoban), Pedrille (Kont'un av uşağı), Uşaklar, Köylü Kadın ve Erkeklerden oluşur. Operada da bu kadro aşağı yukarı aynıdır: Kont Almaviva, Kontes, Figaro, Suzanna, Marcellina, Antonio, Cherubino, Bartolo, Basilio, Barbarina. Opera'da yer almayan oyun kişileri en çok üçüncü perdenin 12, 13 ve 14. sahnelerinde mahkeme bölümlerinde yer alan karakterlerdir.

Genel olarak olay dizinde Da Ponte ve Mozart Beumarchais'nin oyununa sadık kalmıştır. İlk perdede bir değişiklik görmeyiz. Oyunun ikinci perdesinin 23, 24, 25 ve 26. sahnesi librettoda yer almaz. Bu sahne Kontes ve Susanna arasında geçmektedir. Susanna Kontes'i överken aslında oldukça kötü sözler sarfetmektedir. Üçüncü perdedeki mahkeme sahnesi dışında bir diğer değişiklik ilk sekiz sahne librettoda yer almaz. Bu sahnelerde ise Kont'un Pedrille ve Figaro ile İngitere planlarını görüştüğünü görürüz. Librettonun 3 perdesi, oyunun üçünçü perdesinin 9.

---

[109] Özdemir Nutku *"Figaro'nun Düğünü ve Beaumarchais"* **İZDOB Program Dergisi Figaro'nun Düğünü**, İzmir 2006, s.57

sahnesine denk gelmektedir. Dördüncü perdede Cherubi'nin kadın kılığında sahneye girerek Kont'un gerçek yüzünü ortaya çıkarmaya yardımcı olan bir sahne (5, 6, 7 ve 8. sahneler) vardır. Bu bölüm yine librettoda kullanılmamıştır. Olay dizisinde atlanmış olan sahneler oyunun hikayesinin bütünlüğünü bozmaz. Üstelik Da Ponte kullanmadığı sahnelerin çoğunu bilgi olarak aktarmaktadır.

Figaro'nun Düğünü Mozart'ın teatral gücünün başlangıcı olan bir eserdir; dramatik olarak beste ve libretto üzerinde çok çalışılmıştır. Figaro'nun Düğünü nün Mozart'ın ilk büyük operası olarak tanınmasında oluşturduğu dramatik tasarımın katkısı olduğu açıktır. Mozart, Da Ponte'ye Beaumarchais'nin oyununu önerdiğinde Da Ponte eserin öyküsünden ve dramatik yapısından etkilenmiştir. Sevil Berberi eseri de Beaumarchais'nin oyunundan uyarlanmıştır ve büyük beğeni toplamıştır. Tanınmış opera buffa bestecisi Giovanni Paisiello tarafından bestelenmiş olan Sevil Berberi Viyana'da başarılı olmuştur. Ancak Beaumarchais'nin bu oyunu (Figaro'nun Düğünü), yazıldığı devre göre politik ve ahlaki açıdan oldukça zorlayıcı bir eserdir. Mozart bu eserin ancak iyi bir müzikal yapı ile sahnelenebileceğini düşünmektedir.

Bu dönemde opera buffa eserlerinin temaları, özgürlüğü, nükteyi, ve hümanizmi ele almaktaydı. Mozart ve Da Ponte bu bağlamda Pergolesi, Piccinni ve Paisiello'nun basit ve geleneksel farsından canlı bir komedi yarattıklarını görmüşlerdir. Goldoni de, commedia dell'arte'de buna benzer çalışmalar yapmıştı. Figaro'nun Düğünü oyununu son derece ilerici, sıra dışı ve gerçekçidir ancak dönemin seyircisi de fazla zekice ve ileri görüşlüdür. Bununla birlikte oyunu güçlü kılan sadece düşünsel yapısı değil detayları birbirine bağlayın dramatik yapıdır [111].

Figaro'nun Düğünü eserinin çalışılması ile ilgili Murat Tuncay bir incelemesinde şöyle der: *"Figaro'nun Düğünü gibi XVIII. yüzyıl burjuva komedisinin tüm entrika açmazlarını kullanan bir Opera Buffa 'da Recitativo'ların ne denli önemli olduğu sık sık vurgulanırken üzerinde durulmak istenen asıl konu şudur: Aryalar, hızlı akması gereken aksiyonun akışkanlığını kesmektedir. Arya'nın getirdiği hantallık, oyunun komik özünü canlı tutması gereken dinamik recitativolarla aşılmaktadır. Sahne-Seyirci ilişkisinin sıcak tutulması gereken komik atmosferi, Recitativo'ların içiçe geçmiş müzikal ve tiyatral anlatım öğeleriyle güçlendirilerek*

[111] Joseph KERMAN, *"Müzikli Dram Olarak Figaro'nun Düğünü"* **İZDOB Program Dergisi Figaro'nun Düğünü**, İzmir 2006, s.49.

ayakta tutulmaktadır, Böyle olunca doğal olarak bir arya'ya piyano eşliğinde hazırlanmaktan daha zordur Recitativo. Çünkü işin içine oyunculuk ve yönetmenlik de karışmaktadır. Figaro'nun Düğünü 'ndeki Recitativo bölümlerinin çokluğu ve içerdiği güçlüklerin aceleye gelmez sabırlı sahne provaları gerektirmesi bu yüzdendir[112]".

Mozart'ın **Figaro'nun Düğünü** üzerindeki çalışmaları üzerine babası "Onun düşündüklerine tam uygun bir hale gelmesi için, librettoyu alıncaya kadar daha pek çok koşuşturma, pek çok tartışma olacak" demiştir[113].

Figaro'nun Düğünü'nün başlıca önermesi kadın hakları ve feodal yapının çifte standartı olarak gelişecektir. Opera sahnelendiğinde aristokrasinin ayrıcalıklarına iki cepheden bir saldırır. Biri kadınlar konusundaki çifte standarttır: bir zampara olduğu halde, kendi karısından da delicesine kuşku duyan Kont'un kişiliği üzerinden verilmiştir. Diğeri ise uşakla efendi arasındaki ilişkidir.

Mozart, **Figaro'nun Düğünü** adlı operasında ilk defa klasik müziğin dramatik olasılıklarını yakalamıştır. Şarkı söyleyen sanatçılar dramatik gücü yakalamıştır. Mozart eserin müziğini tasarlarken karakterlerin her türlü ruhsal değişimine uyacak ve dramatik yapıda tuturlı olacak bir biçim uygulamıştır. Örneğin Kontes'in aryalarında daha şeçkin bir hava vardır. Bununla birlikte Kontes ile Susanna arasındaki sevimli "mektup düeti", son perdede, kayıp iğneyi arayan Barberina'nın aryası ve Susanna'nın dans melodisi Avusturya halk müziğini hissettirmektedir. Mozart'ın karakterlere uygunluk bakımından tasarladığı ince ayrımları Cherubino'nun galant aryalarında da görmek mümkündür.

Mozart'ın, opera buffa'nın fazlaca basit tekniğini dönüştürme biçimi her zaman olduğu gibi dahicedir. Finalde, olay örgüsünün ve müzikal yapının karmaşıklığı artırılmıştır. Entrikanın yoğunluğu, müzikal hissin yoğunluğuna eşleştirilmiştir. Dekor bile zorlaştırılmıştır. Karanlık, herkesin saklandığı yazlık evler, rokoko bahçesinin şeytani resmiyeti. Hizmetçi Susanna'yla randevulaşan Kont Almaviva, kendi karısıyla hizmetçi kıyafetleri içinde sevişir; Figaro, "Kontes"le

---

[112] Murat Tuncay *"Figaro'nun Aceleye Getirilmiş Düğünü"*, Eleştiri - Gösteri Dergisi, S.175, Haziran 1995, s. 30.
[113] FINKELSTEIN Sidney, **Besteci ve Ulus**, Çvr. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995,s.95.

sevişiyormuş gibi yapar; aslında seviştiği, kılık değiştirmiş olan Susanna'dır. Kont, bu son hileye kulak misafiri olduğunda, aydınlanır ve aleni bir aşağılanma sahnesi düzenler. Susanna (Kontes adına) ve biraraya gelmiş saray mensupları, merhamet için yalvarır. Ancak, Kont boyun eğmez. Aniden, müziğin tüm neşesi gider. Aynı anda, aksiyondaki dönüş müziğe yansıtılır: minör moda beklenmedik bir geçiş, gergin bir ritim, fısıldamalar, kemanlarda kaygılı bir staccato gam, yeni bir ciddi armonik dizi. Bu kısa bölüm, Mozart'ın alışılmış bir parıltısını taşımayan, son derece dingin, yarı ilahi bir andante'dir[114].

Sonuç olarak, **Figaro'nun Düğünü** Beaumarchais'nin oyunu olarak anılmaktan çok Mozart'ın eseri olarak tanınmıştır. Bunun sebebini, müziğin ve dramatik yapının gerekliliklerinin, birbirlerinin önüne geçmeden yarattıkları tasarım ortaklığının güçlü olması olarak açıklayabiliriz.

[114] Joseph KERMAN, "Müzikli Dram Olarak Figaro'nun Düğünü",s. 50.

3.3 VERDI, MACBETH

3.3.1 Guiseppe Verdi ve Piave (1803-1901)

Romantik İtalyan operasının en önemli bestecisilerinden biri olan Verdi opera dünyasında bir devrim yaratmasa da güzel ve dokunaklı melodileri, dramatik etkinliği ve orkestra zenginliği ile opera tarihinin geleneğini zenginleştirmiştir. Ayrıca tutkulu bir vatansever olarak sanatın siyasi gücünü kanıtlayan operaları, korolarındaki coşkulu etki, Verdi'yi seçkinleştirmiştir. Verdi, Parma yakınlarındaki Le Roncole köyünde dünyaya gelmiştir. İlk ciddi müzik eğitimini Busetto kasabasının orgcusu Ferdinando Provesi'den almıştır. 1832'de Milano Konservatuvarı'na başvurur ve yaş sınırı geçtiği, iyi piyano çalamadığı gerekçesiyle kabul edilmemiştir. Böylece Milano'da Vincenzo Lavigna'dan özel dersler alır ve 1835'te Busetto'ya dönüp orgculuk ve öğretmenlik yapar.[115]

Bu arada birkaç kutsal koro parçası ile kısa çalgısal parçalardan oluşan ilk yapıtları ortaya çıkmıştır. Sahne için müzik yazma tutkusu üç yıl sonra onu yine Milano'ya götürür. Verdi çok başarılı olmasa da operalar yazmaya başlamışken eşini kaybedip bunalıma girer. Beste yapmaktan uzak durduğu bir dönemde (1842) La Scala'nın müdürü Merelli, Solera'nın bir metnini getirip mutlaka ona dayalı bir opera yazmasını ister ve böylece Nabucco'nun bestelenmesine ön ayak olur. Verdi, aynı yıl içinde besteleyip Sahnelediği Nabucco ile ilk büyük başarısını elde eder. Nabucco tüm dünyada büyük beğeni toplamıştır. Üçüncü perdenin esirler korosu, o sıralarda Avusturya ve İspanya egemenliğindeki İtalyan kentlerinin özgürlük marşı haline gelir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra onarılan La Scala Tiyatrosu'nun 1946'da yeniden açılışında Nabucco temsil edilmiş, böylece yeni kurulan İtalya Cumhuriyeti'nde Esirler Korosu, bestelendiği günden 104 yıl, bestecinin ölümünden 45 yıl sonra yeniden gündeme gelmiştir. Nabucco'dan sonra Verdi, İtalya'nın bütün opera merkezlerince aranan bir besteci olmuştur.[116]

Verdi kolaylıkla tekrarlanabilen bel canto, güzel şarkı söyleme tekniğini kullandığı akıcı duygulu ezgileri ve coşkulu koro partileriyle geçmiş veya güncel

[115] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, ss. 37-38.
[116] Cevad Memduh ALTAR, A.g.y, s. 50

siyasi konuları işlediği dram türündeki operaları, verismo (gerçekçilik) akımının öncüsü olmuştur.[117]

Yapıtlarındaki en önemli etkinlik, vokal çizgidir. Arya ve recitativelerde yalın bir çalgı eşliği kullanması; operanın akışı içinde bir parçadan diğerine geçişteki doğal akıcılığı ve Sahnelerin birkaç geleneksel kalıptan oluşması ilk Verdi operalarının teknik özelliklerindendir. Aryalar, belirli ve temel bir şancı için yazılmıştır. Verdi bu geleneksel kurallara kendine özgü yeteneğini de ekler: Kulakta kalan melodiler ve özel bir coşku. Örneğin bir Verdi operasında Tenor ve Soprano anlatıcı roldedir. Wagner hayranlarının çoğunlukta olduğu bir dönemde Verdi'nin akıcı ezgilerinin çekiciliği, doğal armonisi ve modülasyonları, simetrik ritim kalıpları beklenmedik bir etki yaratarak müziğinin yaygınlaşmasını sağladı.[118]

Verdi'nin tüm operaları ciddi türdedir. Operaların konularını kendi libretto yazarları, Romantik dönemin ünlü şair ve yazarlarından uyarlamışlardır. Schiller, Hugo, Dumas, Byron, Scribe, Shakespeare ve yakın arkadaşı şair Arrigo Boito, opera metinlerinin kaynağı olan yazarlardır. Verdi'nin bir libretto'da gereğini duyduğu özellikler şöyle sıralanır: Mutlaka güçlü duygusal sahneler, karşıtlıklar ve hızlı akış.

Bütün operalarında yer alan belli yapı özellikleri vardır. Örneğin: hemen tümü dört bölümden oluşur (ya dört perde, ya bir prolog ve üç perde, ya da dört bölüme eşdeğer küçük sahnelere ayrılmış üç perde). İkinci ve üçüncü perdeler kalabalık finallerle son bulur. Üçüncü perdede uzun bir düet yer alır. Dördüncü perde çoğunlukla bir koronun eşliğindeki yakarış sahnesiyle açılır (preghiera). Bu çatı, ilk çalışmalarında mutlaka yer almasa da giderek Verdi için vazgeçilmez bir çerçeve oluşturmuş, operanın tiyatro yönünü yansıtan yerleşik bir kalıp haline gelmiştir. Verdi'nin yükseliş döneminden **Macbeth** ve zirve döneminden **Othello** adlı eserleri bu bağlamda ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

[117] Zeynep Lale FERİDUNOĞLU, **İz Bırakan Besteciler**, İnkılap Kitapevi, İstanbul. 2005 s. 120
[118] Zeynep Lale FERİDUNOĞLU, A.g.y, s.122

FRANCESCO MARIA PIAVE

Francesco Maria Piave (18 Mayıs 1810 - 5 Mart 1876) Venedik lagünündeki Murano adasında doğmuş bir İtalyan librettisttir. Piave, yaşamı boyunca Giuseppe Verdi'nin arkadaşı olmuş ve birlikte çalışmışlardır. İtalya'nın kısa ömürlü Napolyoncu Krallığı (Napoleonic Kingdom) sırasında Piave, Verdi gibi tutkulu bir İtalyan yurt severdir. Bir cam yapımcısının oğlu olan Piave, redaktörlük işinden önce kilisede çalışmıştır. Babasının işinin kötüleşmesi üzerine Roma'ya gitmiş ve aralarında yakın ilişki kurduğu librettist Jacopo Ferretti'nin de olduğu edebiyat çevresine katılmıştır. Piave, son olarak 1838'de Venedik'de Samuel Levi için yazdığı ve hiç oynanmayan Don Marzio (1842)'yu yazdığı eski işine dönmüştür. Ayrıca Pacini'nin Il Duca d'Alba'sının üçüncü perdesini yazmıştır. Giovanni Peruzzini'ye hastalığı nedeniyle bu perdeyi tamamlamasına izin verilmemiştir.

Piave, Verdi'ye, Kont Mocenigo tarafından tavsiye edilmiş, uzun ve başarılı işbirliği 1844'de Ernani ile başlamıştır. Verdi'nin kariyerinin orta dönemindeki ana librettist Salvatore Cammarano'nun ardından Piave sıklıkla Verdi'nin yanında bulundu. Ernani'ye ek olarak Piave, Verdi'nin *I due Foscari* (1844), *Attila* (1846), *Machbeth* (1847), *Il Corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) ve *Simon Boccanegra* (1857) operalarına librettolar yazmıştır. Piave, 1859'da La Fenice'de Sahne yöneticisi ve şair olarak çalıştığı dönemden sonra Milano'ya yerleşir. Verdi'nin tavsiyesi üzerine La Scala'da benzer bir kadro elde etmiştir. Burada Verdi ile birlikte La forza del destino'yu yazar. Bu eser 1862'de tamamlanır.

Meslek yaşamı boyunca Piave, Verdi'nin yanısıra, Giovanni Pacini gibi iyi tanınan fakat pek çoğu daha az önemli diğer birçok besteci için eserler yazmıştır. Piave'nin Verdi için yazdığı librettolarla diğerleri arasında derin bir farklılık vardır. Hemen hemen bir başka elden çıkmış olması olası Elisabetta di Valois (Don Carlos'un habercisi sayılan Antonio Buzzolla, 1850) ile olağan dışı kara mizah Crispino e la comare (Luigi ve Federico Ricci, 1850) dışında Verdi için yazılmamış librettolarının düşük kalitede olduğu söylenir. Bunlarda hem dramatik gerilim hem de şiir yoktur.

Verdi her zaman Piave'ye istedikleri için sıklıkla gerek duyduğu metinler için taslaklar (sekans) yazarak ayrıntılı bilgi verirdi. Piave, çok geniş bir sözcük dağarına,

akıcı bir kaleme ve Verdi'nin taslaklarını tam metin haline getiren olağanüstü bir yeteneğe sahipti. Kelimelerinin gücüyle Piave, Verdi'nin kısa ve özlü ifade konusundaki ısrarından memnunluk duymuş ve ona aradığı çarpıcı, aydınlatıcı ifadeleri yazmıştır. Başarılı işbirlikleri, Piave'nin Verdi'nin ayrıntılı taleplerini istekli bir şekilde karşılamasına dayanmıştır. İlginçtir ki Verdi, Piave'nin yetenekleri konusunda kuşkuluydu ve onu daima taciz edercesine kullanmış; hatta eserlerini başkalarına gözden geçirtmiştir. Buna rağmen Piave Verdi'ye sadakatle hizmet etmiştir.

Piave, 5 Aralık 1867'de La Scala'ya bir prova için giderken, konuşmasını ve hareketlerini engelleyen bir felç geçirmiştir. Piave bu durumda dokuz yıl yaşamış Ponchielli için yazdığı libretto'yu (Vico Bentivoglio) bitirememiştir. Piave felce yakalanmasaydı Verdi'nin Aida'sına libretto yazacaktı. Son yıllarında Verdi ve eşi Piave'ye çok yardım etmiştir. Piave 1876'da Milano'da altmışbeş yaşında öldü ve Milano Cimitero Monumentale'de gömüldü.

3.3.2 Shakespeare'in Macbeth Oyunu

Macbeth, Shakespeare'in oyunları arasında karanlık bir tragedya olarak anılır. **Macbeth**'de zaman ve mekan birliği olmamasına karşın, olay birliği vardır. Oyun öyküsünü 11. yy'da gerçekleşen bir olaydan alsa da, oyunda sergilenişleri itibariyle toplumsal dinamikler Shakespeare'in kendi dönemindekilere daha çok uymaktadır. **Macbeth**'de iktidar sorunsalı çevresinde yeni bir insan anlayışı, yeni bir tarihsel özne tipi işlenir. Bu özne tipi, feodalizmin çözülmeye başlayıp kapitalizmin üretim ilişkileri ve siyasi ideolojik ilişkiler düzleminde yaygınlaşmaya başladığı bir tarihsel süreçte ortaya çıkar ki bu dönem 11. yy İskoçya'sından daha çok 16. yy İngiltere'sine denk düşmektedir.

Macbeth, Shakespeare'in en kısa oyunlarından biridir. Eserin öyküsünün bir kısmı Raphael Holinshed'in ve İskoç filozof Hector Boece'nin İskoç Kralı Macbeth hakkında yazdıklarına dayanmaktadır. **Macbeth**' in hikayesi, genellikle güç düşkünlüğü ve arkadaşlara ihanet konularında örnek bir dramatik yapı olarak gösterilir.

Oyun, şimşek ve gökgürültüleri arasında, Üç Cadı'nın bir sonraki buluşmalarının Macbeth'le olmasına karar vermeleriyle başlar. Bir sonraki sahnede, yaralı bir asker, İskoç Kralı Duncan'a, Glamis Baronu Macbeth ve Banquo'nun ayaklanan Macdonwald tarafından yürütülen Norveç ve İrlanda güçlerini bozguna uğrattıklarını bildirir.

Macbeth ve Banquo, bir açıklıkta gezinirlerken, Üç Cadı onları bazı kehanetlerle karşılarlar. Her cadı Macbeth'i ayrı selamlar: ilki, Glamis Baronu; ikincisi, Cawdor Baronu; sonuncusu da, Bir sonraki kral diye. Cadılar, aynı zamanda Banquo'nun bir kraliyet hanedanına babalık edeceğini bildirirler. İki adam bunlar hakkında düşünürlerken, cadılar kaybolur. Kral'dan mesaj getiren ve başka bir baron olan Ross, o anda gelir ve Macbeth'in yeni rütbesinin Cawdor Baronluğu olduğunu bildirir. Böylece ilk kehanet yerine gelmiş olur. Diğer kehanetlerin de yerine geleceğine inanan Macbeth'te, kral olma hırsı oluşmaya başlar. Macbeth, karısına yolladığı bir mektupta, cadıların kehanetlerinden bahseder.

Kral Duncan, Macbeth'in şatosunda kalmak isteyince, Macbeth'in karısı Lady Macbeth, Duncan'ı öldürüp kocası için tahtı sağlamlaştırmak adına planlar yapar.

Macbeth, kralı öldürmek konusundaki endişelerini dile getirse bile, Lady Macbeth onu ikna eder.

Macbeth, cadılara tekrar gider. Cadılar, üç ruh çağırırlar ve bu ruhlar Macbeth'e Macduff'a dikkat etmesini, Macbeth'e kadın tarafından doğurulan hiç kimsenin zarar veremeyeceğini ve Büyük Birnam Ormanı'nın Dunsinane Tepesi'ne gelmediği sürece Macbeth'in kaybolmayacağını bildirirler. Bundan sonra, o sıralarda sürgünde olan Macduff'ın yokluğundan yararlanan Macbeth, Macduff'ın şatosundaki herkesi (Macduff'ın karısı ve çocukları da dahil) katleder. Lady Macbeth, kocasıyla birlikte işlediği suçların vicdan azabından yıkılır ve oyundaki ünlü bir sahnede, ellerinden hayali kan izlerini çıkarmaya çalışır.

İngiltere'de Malcom ve Macduff, İskoçya'ya karşı bir istila planlarlar. Malcom, Macduff ve Siward ile birlikte Dunsinane Şatosu'na karşı bir saldırı başlatır. Birnam Ormanı'nda kamplarlarken, askerlere ağaçları kesip, onları kamuflajda kullanmaları konusunda bir talimat verilir; böylece Cadıların ikinci kehaneti de yerine gelmiş olur. Bu sırada Macbeth, karısının öldüğünü öğrenir. Malcom'ın ordusu şatoya girdikten sonra, İngliz Siward'ın oğlu, Macbeth tarafından öldürülür.

Macbeth, daha sonra Macduff'la yüzleşir. Ancak Macbeth, bir kadın tarafından doğurulmuş herhangi biri tarafından öldürülemeyeceğini bildiği için bundan hiç endişelenmez. Oysa Macduff, annesinin doğal doğumundan önce sezeryan ile doğmuştur. Macbeth, geç de olsa, Cadılar tarafından yanlış yöneltildiğinin farkına varır. Yine de dövüşmeye devam eden Macbeth'in, dövüşün sonunda, kafası Macduff tarafından kesilir ve böylece Cadıların son kehaneti de gerçekleşmiş olur. Oyunun son perdesinde, Malcom, gerçek hak sahibi olarak İskoç Kralı olarak taçlandırılır ve böylece İskoçya tekrar huzura kavuşur.

3.3.3 Verdi'nin Macbeth Operası

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.

Macbeth - Bariton

Banquo - Bas

Lady Macbeth -Soprano

Macduff -Tenor

Malcolm - Tenor

Fleance - Sessiz rol

Duncan - Sessiz rol

Lady Macbeth'in oda hizmetçisi - Soprano

Bir doktor - Bas

Bir katil - Bariton

Eser 11. yy'da İskoçya'da geçer.

MACBETH OPERASI

1. PERDE:

Birinci Sahne – Çorak bir arazi. Fırtınalı bir hava. Birden kader cadıları belirir, gruplar birbirleri ile sohbet etmektedir. Uzaktan bir trompet sesi duyulur, cadılar Macbeth'in geldiğini söylerler. Macbeth yanında General Banquo ile belirir. Savaştan dönmektedirler, büyük bir zafer kazanmışlardır. Birden cadıları fark ederek hayrete düşerler. Cadılar konuşmaya başlarlar: İki grup Macbeth'i "Glamis Kontu", ikinci grup "Cawdor Prensi", üçüncü grup ise "İskoçya Kralı" diye selamlar. Cadılar bir kehanette bulunarak Banquo'ya "kral değil fakat kral babası" olacağını söylerler. Bu kehanet karşısında iki general tekrar hayrete düşer. Cadılar kaybolurken haberciler belirir. Anlattıklarına göre "Cawdor Prensi" kanuna karşı geldiği için idam edilmiş, Macbeth onun yerine atanmıştır. Kehanetlerden biri gerçekleşmiştir. Macbeth kendi kendine, Kral olabileceğini düşlerken, Banquo onun bu halini seyrederek şimdiden nasıl gururlandığını belirtmekte, haberciler ise Macbeth'in bu olay karşısındaki soğukkanlılığına şaşırmaktadırlar. Hepsi uzaklaşınca cadılar tekrar ortaya çıkarlar, Macbeth'in kendilerini tekrar görmeye geleceğinden emindirler.

İkinci Sahne – Macbeth'in şatosunda bir salon. Lady Macbeth elinde kocasından gelen bir mektupla girer, generalin olayı anlatan satırlarını okumaktadır. Okumayı bitirdikten sonra kehanetin gerçekleşmesi için hiç bir fedakarlıktan kaçınmayacağını, kocasını bir an evvel İskoçya tahtında görmek istediğini belirtir. Bir uşak girerek Kralın yaklaştığını haber verir, Macbeth de onunla beraberdir. Kral Duncon geceyi şatolarında geçirecek, gün doğarken de şatodan ayrılacaktır. Lady Macbeth'e planladığı cinayeti işlemek için uygun bir fırsat çıkmıştır. Macbeth gelir, karısını selamlar. Karı koca amaçları doğrultusunda konuşmaktadırlar. Uzaktan marş ritminde bir melodi duyulur. Kral Duncon yanında Banquo, Macduff, Malcolm, Macbeth ve Lady Macbeth olduğu halde salondan geçerek odasına yönelir. Boş Sahneye önce Macbeth girerek arkasındaki uşağa karısına gece içkisinin hazır olduğunu haber vermesini söyler. Sonra belinden hançerini çıkararak kendi kendine konuşmaya başlar. Cadıların kehaneti gerçekleşecek, kanlı düşünceler onu İskoçya tahtına çıkaracaktır. Artık tabiat ölmüş, cinayet karanlıklar arasında parıldamaktadır. Bir çan sesi duyulur, bu her şeyin hazır olduğunu belirten bir işarettir. Macbeth elinde hançeriyle Kral Duncon'ın odasına girer. Lady Macbeth gelmiş kocasını beklemekte, dışarıdan gelen bir baykuşun sesiyle ürpermektedir. Macbeth kanlı bıçağıyla gözükür. Cinayeti işlemiş, Kral Duncon'ı öldürmüştür, fakat oldukça ürkmüş, panik içinde görünmektedir. Lady Macbeth ona bu korku ve evhamının bir delilik olduğunu söyleyerek kocasına cesaret vermeye çalışır. Kral'ın odasına tekrar girmeli, bıçağını kana bulayarak nöbetçilere sürmelidir. Macbeth'in bütün bunları yapacak cesareti yoktur. Kadın bıçağı alarak Kral Duncon'ın odasına girer. Macbeth ellerine bakarak bu kanlı ellerin temizlenmesi için okyanuslardaki suyun bile yetmeyeceğini söylemektedir. Lady Macbeth kanlı bıçakla görünür, kendi elleri de kanlanmıştır, fakat birkaç damla su onları temizlemeye yetecektir. Uzaktan kapının vurulduğu duyulur. Lady Macbeth kocasını alarak kapıya yönelir, sakin olmalı, şüphe uyandırmamalıdırlar. Karı-koca çıkarken içeri Macduff ve Banquo girerler. Macduff Kralın erken uyandırılması için kendisine emir verdiğini söyleyerek odasına yönelir. Banquo dışarda gecenin güzelliğini överken Macduff dehşet içinde bağırarak döner; katiller Kralı öldürmüşlerdir. Macbeth karısıyla gelerek ne olduğunu sorar. Banquo, Kral Duncon'ın öldürüldüğünü söyler. Salonda toplananlar bu iyi

hükümdarın ölümünden duydukları acıyı anlatır, bunun intikamını alacaklarına dair yemin ederlerken birinci perde biter.

2. PERDE:

Birinci Sahne – Şatonun bir odası. Macbeth düşünceli bir halde oturmakta, karısı ona sıkıntısının sebebini sormaktadır. Sonunda istediği olmuş, cadıların kehaneti gerçekleşmiş, İskoçya tahtına oturmuştur. Macbeth, bunların gerçekleştiğini fakat yine aynı kehanete göre Banquo'nun oğlunun Kral olması gerektiğini, her ne kadar bu genç adamın İskoçya'dan kaçtığı biliniyorsa da dönmesinin muhtemel olduğunu söyler. Kan akıtmaya devam etmek zorundadırlar, hem de hemen o gece. Banquo öldürülecektir. Kraliyetin şeref ve iştihamı uğruna her şeyi göze alacaklar, durmadan öldürmekten çekinmeyeceklerdir.

İkinci Sahne – Macbeth'in şatosunun bahçesi. Şato uzakta karanlıklar içinde yükselmekte, pencerelerinde ışıklar yanmaktadır. Üç grup halinde katiller belirir. Kral Macbeth o gece General Banquo'nun öldürülmesini emretmiştir. Güneş batmış, cinayet saati gelip çatmıştır. Banquo'yu sessizce beklemeli, sonra bir bıçak darbesiyle öldürmelidirler. Banquo yanında oğlu olduğu halde yaklaşır. Ona gecenin karanlığından, karanlık gölgelerin tehlikesinden bahsetmektedir. Kral Duncon da böyle karanlık bir gecede öldürülmüştür. Oradan uzaklaşarak şatoya girmelidirler. Beraber ağaçların altına doğru yürüyüp kaybolurlar. Bir an sonra Banquo'nun sesi duyulur. Bağırarak yardım istemekte, oğluna kaçmasını söylemektedir. Oğlu bir katil tarafından kovalanarak sahneden geçer, gider.

Üçüncü Sahne – Şatonun ziyafet salonu. Masanın etrafında başta Kral olmak üzere Lady Macbeth , Macduuff, Lady Macbeth'in baş yardımcısı, lordlar ve ladyler yer almışlardır. Misafirler Kralı selamladıktan sonra sözü Macbeth alarak onlara sofrasına şeref verdikleri için teşekkür eder, kadeh kaldırır. Şarap içmeli, karanlık düşünceleri bir yana iterek eğlenmelidirler. İçeri katillerden biri girer. Yüzünde kan lekesi vardır. Yavaşça Macbeth'in kulağına eğilir. Generali öldürmüşler, fakat oğlunun kaçmasına engel olamamışlardır. Macbeth katili gönderir, birden durgunlaşmış, neşesi kaçmıştır. Eşi nesi olduğunu sorar. General Banquo'nun henüz gelmemesi sözde onu meraklandırmıştır. Yerinden kalkarak onun koltuğuna oturmak ister. Fakat birden koltukta Banquo'nun hayali belirir. Yalnız Macbeth'in gördüğü Banquo, Kralı çılgına çevirir. Macbeth hayalle konuşmaya başlar. Ondan kanlı saçlı

başını sallamamasını ister. Herkes şaşırmıştır. Lady Macbeth kocasına hasta olup olmadığını sorar. Hasta değildir, hayal oradadır. Tekrar Banquo'ya bağırmaya başlar, ona konuşmasını emrederken hayal kaybolur. Macbeth yavaş yavaş kendine gelir, misafirlerden özür diler. Herkesin neşesi kaçmıştır, gitmek üzere kalkacaklardır. Banquo tekrar belirir; Macbeth dehşetle bağırmaya koyulur; hayalete "cehennemden gelen ruh" diye seslenmekte, dumanlı, kana bulanmış yüzüyle kendisini korkutamayacağını haykırmaktadır. Herkes "dehşet içinde mırıldanırken hayalet kaybolur. Lady Macbeth eşine utanması gerektiğini söyler. Macbeth ruhun kendi kanını istediğini ve bir gün bu kanın dökületeceğini söylemektedir. Misafirler kalkmışlardır.

3. PERDE:

Cadıların mağarası. Ortada bir kazan kaynamakta, duvarlarda kafatası maskeleri görülmektedir. Cadıların sesleri duyulur. Kedinin biri üç kere miyavlamış, baykuş üç kere ötmüş, yarasa üç defa rüzgara karşı bağırmıştır, şu halde gerekli an gelip çatmıştır. Kazanın etrafında dans etmeye koyulurlar. Macbeth girerek onlara ne yaptıklarını sorar, sonra kendisine geleceği söylemelerini rica eder. Cadılar ruhları çağırarak söyleteceklerini bildirirler. Şimşek çakar, başında miğferiyle bir savaşçı hayali belirir ve: "Macbeth, kendini Macduff'dan koru!" diye bağırır. Macbeth bir soru sormak isterken hayal kaybolur. Yine bir şimşekle kanlı bir çocuk hayali gözükür: "Macbeth seni de kana bulayacaklar, hem de kadından doğmamış bir çocuk tarafından öldürüleceksin!" diye bağırır. Macbeth, Macduff'un kendisini öldüreceğini öğrenmiştir, fakat o öldürmeden hesabını görecektir. Yeni bir şimşekle bu defa taçlı bir çocuk hayali belirmiş, konuşmaya koyulmuştur: "Macbeth, cesur ol! Birnam Ormanı yürüdüğü zaman öleceksin!" Macbeth hırsla bağırarak Banquo'nun oğlunun yerine geçip geçmeyeceğini sorar. Cadılar soru sormamasını söylerken taçlı çocuk kaybolur. Macbeth kılıcını çekerek cadıların üzerine yürür, bu sırada yeraltından gaydalarla çalınan bir müzik duyulur. Sekiz Kralın hayali ve elinde bir ayna ile Banquo belirir. Macbeth hepsine deli gibi sorular sormaktadır, birden Banquo'yu görür, kılıcını çeker ve sonra "Onların canı yok ki!" diyerek yere yıkılır. Gözünü açtığı zaman mağarada yalnızdır, herkes kaybolmuştur. Lady Macbeth girerek kendisini aramakta olduğunu söyler, orada ne yaptığını sorar. Macbeth geleceği öğrenmek için mağaradadır. Cadıların ve hayallerin söylediğine bakılırsa

Macduff'dan sakınması gerekmektedir, ayrıca kadından doğmayan bir kimse tarafından öldürülecek, Birnam Ormanı yürüdüğü zaman sonu gelmiş olacaktır. Lady Macbeth bütün bunların birer yalan olduğunu, yorumlamaya değmeyecek saçma şeylere inanılmaması gerektiğini söyler. Şimdi düşmanlarını öğrenmişlerdir. Macduff'un şatosunu yakıp yıkacak, kendisini ve çocuklarını öldürecek, Banquo'nun oğlunu bulup yok edecekler, cinayet üstüne cinayet işleyecek, intikamlarını alacaklardır.

4. PERDE:

Birinci Sahne – İngiltere – İskoçya sınırında çıplak bir arazi parçası. Geri planda Birnam ormanı. Ön tarafta aralarında kadın ve çocukların da bulunduğu İskoçyalı sürgünler vatan hasretini belirten bir parçayı söylemekte. Baskı altında inleyen vatanlarının günün birinde kurtuluşuna olan inançlarını anlatmaktadırlar. Macduff yaklaşarak sabırlı olmalarını, yurtlarında hüküm süren zalimin yok edileceğini ve güzel İskoçya'nın tekrar mutluluğa kavuşacağını söyler. Uzaktan trompet sesleri duyulur, yanında İngiliz askerleri ile Kral Duncon'un oğlu Malcolm girer. Nerede olduklarını sorar, Birnam Ormanı civarındadırlar. O zaman herkese ağaçlardan birer dal koparark başlarına takmalarını, kendilerini gizlemelerini emreder. Artık Macbeth'den öc alma zamanı gelmiştir. Koro, "Katil cinayetlerinin hesabını vermelidir!" diyerek yürüyüşe geçer.

İkinci Sahne – Gece Macbeth'in şatosunda bir salon. Kral'ın doktoru yanında Lady Macbeth'in oda hizmetçisiyle girer. Konuşmalarından Lady Macbeth'in hasta olduğu anlaşılmakta, kadın uykusunda durmadan sayıklamaktadır. Söylediği şeyleri nedimenin açıklamasına imkan yoktur. Birden Lady Macbeth belirir. Sırtında beyaz gecelik, elinde bir şamdan vardır. Uyur gezer gibidir. Bir yandan elini ovuşturmaktadır. Doktor elini neden ovuşturduğunu sorar, hizmetçinin dediğine bakılırsa yıkadığını sanmaktadır. Lady Macbeth sayıklamaya başlar. Görünmeyen birisiyle konuştuğu anlaşılmaktadır. Ona utanması gerektiğini söylemekte, ihtiyarda bu kadar kan bulunacağını kimin düşünebileceğini sormaktadır. O ihtiyar ki iyi bir eş ve iyi bir babaydı. Şimdi kanla kirlenmiş bu eller acaba temizlenebilecek mi, onları Arabistan'ın bütün parfümleri bile kurtaramayacaktır. Sonra yine birisine, Macbeth'e karşı konuşmaya başlar. Geceliğini giyip onunla gelmesini ister. Banquo'nun

öldüğünü, mezarından kalkamayacağını, artık gitmeleri gerektiğini söyler. Doktor ve hizmetçi bu sözleri dehşetle dinlerler.

Üçüncü Sahne – Macbeth savaş alanındaki karargâhında derin düşüncelere dalmıştır. Düşmanlarına vatan haini diye seslenmekte, İngilizlerle birleşmiş olmaları onu bedbaht etmektedir. Demek kendisini öldürecek olan kişi, kadından doğmamış olan insan Malcolm'dur. Kehanetler bir daha gerçekleşmeye başlamış, sonu gelmiştir. Ama bunu pahalıya ödetecek, ölünceye kadar savaşacaktır. Birden "Öldü!" diye bağıraşan kadın sesleri duyulur. Hizmetçi girerek Lady Macbeth'in öldüğünü bildirir. Macbeth yerinden fırlayarak bağırır. İçeri askerler girer. Birnam Ormanının yürüdüğünü bildirirler. İşte bir kehanet daha gerçekleşmektedir. Bir an durur, kılıç ve kalkanını ister, ölüm kalım savaşı başlamıştır.

Dördüncü Sahne – Şatonun önünde bir alan. Uzaktan trompet sesleri yankılanır. İngiliz askerlerinin üzerlerini örten dallarla ilerledikleri görülür. Malcolm ve Macduff girerlerken, askerler hücuma geçerler, Macbeth yakalanmıştır ancak onu yalnızca kadından doğmayan birinin öldürebileceğini hatırlatır. Macduff ona anasından normal doğmadığını, kendisini ondan karnını yararak aldıklarını söyler. Macbeth bağırarak Macduff'a saldırır, kısa bir boğuşmadan sonra ölüm halinde yaralanarak yere yıkılır. Artık ölecektir. Cehennemin kehanetlerine kapılmış, döktüğü kanların laneti kendisini göstermiştir. Hem yeryüzü, hem gökyüzü ondan nefret etmektedir. "Taca tahta lanet olsun! Her şeye onlar sebep oldu" diyerek son nefesini verir. Herkes sevinçle "Zafer!" diye bağırmaktadır. Malcolm girerek Macbeth'i sorar, Macduff cesedi gösterir. Ordu ve halk Sahneye dolmakta, Macbeth'in esir edilen askerlerini getirmektedirler. Halk vatanın kurtuluşuna sevinmekte, Macduff'a şükranlarını sunmaktadırlar. Savaşmışlar, zalimi yok etmişler, İskoçya'yı tekrar bağımsız bir ülke yapmışlardır.

3.3.4. Macbeth Oyun ve Libretto Karşilaştirma Tablosu

MACBETH KİŞİLER

Oyun	Libretto
Duncan (İskoçya Kralı) Malcolm (oğlu) Donalbain (oğlu) Macbeth (İskoçyalı Soylu) Banquo (İskoçyalı Soylu) Macduff (İskoçyalı Soylu) Lennox (İskoçyalı Soylu) Ross (İskoçyalı Soylu) Menteith (İskoçyalı Soylu) Angus (İskoçyalı Soylu) Caithness (İskoçyalı Soylu) Fleance (Banquo'nun oğlu) Siward (Northumberland kontu) Genç Siward (Siward'ın oğlu) Seyton (Macbeth'in emir subayı) Macduff'ın oğlu İngiliz Hekim İskoçyalı Hekim Kapıcı Yaşlı adam Üç Katil Lady Macbeth Lady Macduff Lady Macbeth'in Hizmetinde Bir Kadın Hecate Cadılar Hayaletler Beyler, Subaylar, Askerler, Görevliler ve Haberciler	Duncan, İskoçya Kralı (sessiz) Malcolm, Kral Duncan'ın oğlu (tenor) Macbeth, İskoçyalı bir general (bariton) Banquo, İskoçyalı bir general (bas) Macduff, İskoçyalı bir asilzade (tenor) Fleance, Banquo'nun oğlu (sessiz) Bir Doktor (bas) Bir Katil (bariton) Lady Macbeth (soprano) Lady Macbeth'in Oda Hizmetçisi (soprano)

MACBETH OLAY DİZİSİ

	Oyun		**Libretto**
	1. Perde 1. Sahne		1. Perde 1. Sahne
1	(Kırda ıssız bir yer). Üç cadı girer.		
2	Üç cadı bir daha ne zaman buluşacaklarını konuşurlar.		
3	Macbeth'i görecekleri fundalıkta buluşmaya karar verirler. Çıkarlar.		
	1. Perde 2. Sahne		
4	Bir ordugah. Arkalarda bir yerden boru sesleri gelir.		
5	Kral Duncan, Malcolm, Donalbain, Lennox emir erleriyle girer,		
6	Yaralı bir subayla karşılaşırlar.		
7	Subay, savaştan haber getirmiştir.		
8	Subay, Macbeth'in yiğitliğinden bahseder hepsine. Subay yardımcılarla çıkar.		
9	Ross ve Angus girerler.		

	Oyun		Libretto
10	Macbeth'in savaşta nasıl cesur davrandığından ve Cawdor beyliğini ona vermekten konuşurlar. Çıkarlar.		
	1. Perde 3. Sahne		
11	Bir fundalık. Gök gürültüsü. Cadılar girer.	1	Bir fundalık. Gök gürültüsü. Cadılar girer.
12	Cadılar, başlarından geçen olaylar hakkında konuşurlar. Arkalardan davul sesi gelir.	2	Cadılar, başlarından geçen olaylar hakkında konuşurlar. Arkalardan davul sesi gelir.
			1. Perde 2. Sahne
13	Davul sesleri Macbeth'in geldiğini haber vermektedir.	3	Davul sesleri Macbeth'in geldiğini haber vermektedir.
14	Macbeth ve Banquo girerler.	4	Macbeth ve Banquo girerler.
15	Cadıları görürler ve ne olduklarını anlamaya çalışırlar, cadılar ikisini de selamlar.	5	Cadıları görürler ve ne olduklarını anlamaya çalışırlar, cadılar ikisini de selamlar.
16	Cadılar, Macbeth'e çeşitli ünvanlarla seslenirler. Macbeth, duyduklarına inanmaz. Cadılar kaybolur.	6	Cadılar, Macbeth'e çeşitli ünvanlarla seslenirler. Macbeth, duyduklarına inanmaz. Cadılar kaybolur.
17	Macbeth ve Banquo, gördükleri ve duydukları şeylerin doğru olup olmadığını tartışırlar.	7	Macbeth ve Banquo, gördükleri ve duydukları şeylerin doğru olup olmadığını tartışırlar.

	Oyun		Libretto
			1. Perde 3. Sahne
18	Ross'la Angus girerler.	8	Ross'la Angus girerler.
19	Macbeth'e, Kralın haberini onu Cawdor beyi yaptığını söylerler.	9	Macbeth'e, Kralın haberini onu Cawdor beyi yaptığını söylerler.
20	Macbeth , cadiların sözlerinin doğru olduğunu anlar. Cadıların söylediği diğer şeyleri tartışır kendi kendine ve etraındakilerle.	10	Macbeth , cadiların sözlerinin doğru olduğunu anlar. Cadıların söylediği diğer şeyleri tartışır kendi kendine ve etraındakilerle.
21	Çıkarlar.	11	Çıkarlar.
	1. Perde 4. Sahne		1. Perde 4. Sahne
22	Forres'teki saray. Boru sesleri. Kral Duncan, Malcolm, Donalbain, Lennox, emir subayları ve erleriyle girerler.		
23	Duncan, Cawdor beyinin idam edildiğini öğrenir, Malcolm cawdor beyinin ölürken af dilediğini söyler.		
24	Macbeth, Banquo, Ross, Angus girerler.		
25	Duncan, Macbeth'e olan minnettarlığını anlatır. Macbeth saygılarını sunar. Macbeth çıkar.		
26	Duncan, Macbeth hakkında konuşmaya devam eder.		

	Oyun		Libretto
27	Boru sesleriyle çıkarlar.		
		12	Cadılar kendi aralarında Macbeth hakkında konuşurlar. Çıkarlar.
	1. Perde 5. Sahne		1. Perde 5. Sahne
28	Inverness. Macbeth'in şatosu. Lady Macbeth bir mektup okuyarak girer.	13	Inverness. Macbeth'in şatosu. Lady Macbeth bir mektup okuyarak girer.
29	Macbeth, eşine yolda gördüğü cadıları ve Cawdor beyi olduğunu bildirir.	14	Macbeth, eşine yolda gördüğü cadıları ve Cawdor beyi olduğunu bildirir.
			1. Perde 6. Sahne
30	Bir haberci girer.	15	Bir haberci girer.
31	Kral Duncan'ın geleceğini söyler. Haberci çıkar.	16	Kral Duncan'ın geleceğini söyler. Haberci çıkar.
			1. Perde 7. Sahne
		17	Lady Macbeth, kralı öldürmekle ilgili konuşur.
			1. Perde 8. Sahne
32	Macbeth girer.	18	Macbeth girer.

	Oyun		Libretto
33	Lady Macbeth ve Macbeth, Kral'ın gelmesi ve hazırlıklarla ilgili konuşurlar. Çıkarlar.	19	Lady Macbeth ve Macbeth, Kral'ın gelmesi ve hazırlıklarla ilgili konuşurlar. Çıkarlar.
	1. Perde 6. Sahne		1. Perde 9. Sahne
34	Macbeth'in şatosu önünde. Tulum sesleri. Meşaleler. Kral Duncan, Malcolm, Donalbain, Banquo, Lennox, Macduff, Ross, Angus ve adamları girerler.	20	Macbeth'in şatosu önünde. Tulum sesleri. Meşaleler. Kral Duncan, Malcolm, Donalbain, Banquo, Lennox, Macduff, Ross, Angus ve adamları girerler.
35	Duncan, Macbeth'lerin şatosunun güzelliğinden bahseder.		
36	Lady Macbeth girer.		
37	Duncan ve Lady Macbeth karşılıklı iltifatlarda bulunurlar. Duncan, Macbeth'i sorar.		
38	Çıkarlar.		
	1. Perde 7. Sahne		
39	Macbeth'in şatosu. Boru sesleri ve meşaleler. Yemek taşıyan hizmetçiler sahneden geçerler.		
40	Macbeth girer.		
41	Macbeth, Kral Duncan hakkında kendi kendine konuşur.		

	Oyun		Libretto
42	Lady Macbeth girer.		
43	Lady Macbeth, yapacakları şey konusunda Macbethi cesaretlendirmeye çalışır ama Macbeth'in planladıkları şeyi yapmak konusunda şüpheleri vardır.		
	2. Perde 1. Sahne		
44	Macbeth'in şatosundaki avlu. Banquo'yla Fleance girerler. Fleance'in elinde bir meşale vardır.		
45	Banquo ve Fleance gece ile ilgili konuşurlar.		
46	Macbeth ve elinde meşale bir hizmetçi girerler.		
47	Kral'ın mutluluğundan, gönderdiği hediyelerden ve yolda gördükleri cadılardan konuşurlar.		
48	Banquo ve Fleance çıkarlar.		
			1. Perde 10. Sahne
49	Macbeth, hizmetçiye içkisi hazır olunca hanımının zili çalmasını söyler.	21	Macbeth, hizmetçiye içkisi hazır olunca hanımının zili çalmasını söyler.
50	Hizmetçi çıkar.	22	Hizmetçi çıkar.

	Oyun		Libretto
			1. Perde 11. Sahne
51	Macbeth kendi kendine hançer, kan, cinayet, Hecate ve Tarquinius hakkında konuşur.	23	Macbeth kendi kendine hançer, kan, cinayet, Hecate ve Tarquinius hakkında konuşur.
52	Çan Çalar.	24	Çan Çalar.
53	Macbeth çan sesiyle planlarını gerçekleştirmeye gider.	25	Macbeth çan sesiyle planlarını gerçekleştirmeye gider.
	2. Perde 2. Sahne		1. Perde 12. Sahne
54	Macbeth'in şatosu. Lady Macbeth girer.	26	Macbeth'in şatosu. Lady Macbeth girer.
55	Macbeth'in, Kral'ı öldürüp öldürmediğini merak etmektedir.	27	Macbeth'in, Kral'ı öldürüp öldürmediğini merak etmektedir.
56	Sahne arkasından Macbeth seslenir birilerinin olup olmadığını merak eder.	28	Sahne arkasından Macbeth seslenir birilerinin olup olmadığını merak eder.
57	Lady Macbeth, birilerinin uyanıp işi bozmasından korkmaktadır.	29	Lady Macbeth, birilerinin uyanıp işi bozmasından korkmaktadır.
			1. Perde 13. Sahne
58	Macbeth girer. İşi bitirdiğini bir ses duyup duymadığını sorar.	30	Macbeth girer. İşi bitirdiğini bir ses duyup duymadığını sorar.

	Oyun		Libretto
59	Macbeth ellerine bakar ve korkunç olduklarını söyler. Lady Macbeth her şeyi temizlemeye çalışır. Cinayeti odadakilerin üstüne atar.	31	Macbeth ellerine bakar ve korkunç olduklarını söyler. Lady Macbeth her şeyi temizlemeye çalışır. Cinayeti odadakilerin üstüne atar.
			1. Perde 14. Sahne
60	Lady Macbeth çıkar. Dışarıda bir kapıya vurulur.	32	Lady Macbeth çıkar. Dışarıda bir kapıya vurulur.
			1. Perde 15. Sahne
61	Macbeth ne olduğunu merak etmektedir. Lady Macbeth girer. Üç dört kez kapı vurulur.	33	Macbeth ne olduğunu merak etmektedir. Lady Macbeth girer. Üç dört kez kapı vurulur.
62	Çıkarlar.	34	Çıkarlar.
	2. Perde 3. Sahne		1. Perde 16. Sahne
63	Macbeth'in şatosu. Bir kapıcı girer. Kapı vurulur.		
64	Kapıcı her kapı vuruluşunda hayatla ilgili felsefe yapar.		
65	Altı kez kapı vurulur.		
66	Kapıyı açar. Macduff ve Lennox girerler.	35	Kapıyı açar. Macduff ve Banquo girerler.

	Oyun		Libretto
67	İçki üzerine konuşurlar.		
68	Macbeth girer.		
69	Sabahın ilk saatleridir. Kral'ı uyandırmak için odasına gitmek isterler. Macduff çıkar.	36	Sabahın ilk saatleridir. Kral'ı uyandırmak için odasına gitmek isterler. Macduff çıkar.
			1. Perde 17. Sahne
		37	Banquo kendi kendini ölümle ilgili konuşur.
			1. Perde 18. Sahne
70	Lennox ve Macbeth Kral'ın ne zaman gideceği ve geceyle ilgili konuşurlar.		
71	Macduff girer.	38	Macduff girer.
72	Şok içinde gördüğü şeyi anlatmaya çalışır, Kral'ın odasına gitmelerini söyler.	39	Şok içinde gördüğü şeyi anlatmaya çalışır, Kral'ın odasına gitmelerini söyler.
		40	1. Perde 19. Sahne
73	Macbeth ve lennox çıkarlar.	41	Macbeth ve lennox çıkarlar.
74	Kral'ın öldüğünü görürler ve herkesi çağırırlar.	42	Kral'ın öldüğünü görürler ve herkesi çağırırlar.

	Oyun		Libretto
75	Çanlar çalar. Lady Macbeth girer.	43	Çanlar çalar. Lady Macbeth girer.
76	Lady Macbeth ne olduğunu sorar, Macduff söylemek istemez.	44	Lady Macbeth ne olduğunu sorar, Macduff söylemek istemez.
77	Banquo girer.	45	Banquo girer.
78	Macduff kral'ın öldüğünü söyler.	46	Macduff kral'ın öldüğünü söyler.
79	Macbeth, Lennox ve Ross girerler.	47	Macbeth, Lennox ve Ross girerler.
80	Macbeth acısını tarif eder.	48	Macbeth acısını tarif eder.
81	Malcolm ve Donalbain girerler.	49	Malcolm ve Donalbain girerler.
82	Ne olduğunu sorarlar ve Kral'ın öldürüldüğünü öğrenirler.	50	Ne olduğunu sorarlar ve Kral'ın öldürüldüğünü öğrenirler.
83	Macbeth, cinayeti üstüne attıkları kişileri öldürür.	51	Macbeth, cinayeti üstüne attıkları kişileri öldürür.
84	Lady Macbeth kendisini götürmelerini ister. Lady Macbeth götürürler.		
85	Herkesi korku sarmıştır. Hepsi çıkar, Malcolm'la Donalbain kalırlar.		
86	Kral'ın ölümüne üzülmezler, öldürülmekten korkarlar ve gitme planları yaparlar.		

	Oyun		Libretto
	2. Perde 4. Sahne		
87	Macbeth'in şatosu dışında. Ross ve yaşlı adam girerler.		
88	Kral'ın ölümü ile ilgili konuşurlar.		
89	Macduff girer.		
90	Cinayeti kimin işlemiş olabileceğiyle ilgili ve Macbeth'in Kral olmasıyla ilgili konuşurlar.		
91	Çıkarlar.		
	3. Perde 1. Sahne		
92	Forres'teki saray. Banquo girer.		
93	Banquo, her şeyi Macbeth'in yaptığını anlamıştır kendi kendine konuşur.		
			2. Perde 1. Sahne
		52	Lady Macbeth ve Macbeth, Banquo'yu öldürme planları yaparlar. Macbeth çıkar.

	Oyun		Libretto
			2. Perde 2. Sahne
		53	Lady Macbeth, kendi kendine yaptıklarını çözümler.
94	Boru sesleri. Kral Macbeth, Lady Macbeth, Lennox, Ross ve görevliler girerler.		
95	Banquo, Macbeth'e yolculuğa çıkacağını anlatır.		
96	Banquo çıkar.		
97	Herkes çıkar, yalnız Macbeth ve bir uşak kalır. Macbeth uşağa katilleri çağırmasını söyler.		
98	Uşak çıkar.		
99	Uşak yanında iki ketille girer.		
100	Macbeth uşağa çıkmasını söyler, uşak çıkar.		
101	Macbeth, katillere Banquo'yu ve oğlu Fleance'yi öldürmelerini söyler.		
102	Katiller çıkar.		

	Oyun		Libretto
	3. Perde 2. Sahne		
103	Sarayda: Lady Macbeth ve bir hizmetli girerler.		
104	Lady Macbeth, hizmetliye Macbeth'i çağırmasını söyler.		
105	Hizmetli çıkar.		
106	Macbeth girer.		
107	Olanlar hakkında konuşurlar. Lady Macbeth, Macbeth'i sakinleştirmeye çalışır.		
	3. Perde 3. Sahne		2. Perde 3. Sahne
108	Saray yakınında bir yer. Üç katil girer. Banquo ve oğlunu nasıl öldüreceklerini konuşurlar.	54	Saray yakınında bir yer. Üç katil girer. Banquo ve oğlunu nasıl öldüreceklerini konuşurlar.
			2. Perde 4. Sahne
109	Banquo ve elinde bir meşaleyle Fleance girerler.	55	Banquo ve elinde bir meşaleyle Fleance girerler.
110	Katiller Banquo'nun üzerine atılırlar.	56	Katiller Banquo'nun üzerine atılırlar.
111	Banquo, Fleance kaçmasını söyler.	57	Banquo, Fleance kaçmasını söyler.

	Oyun		Libretto
112	Banquo vurulup ölür, Fleance kaçar.	58	Banquo vurulup ölür, Fleance kaçar.
	3. Perde 4. Sahne		2. Perde 5. Sahne
113	Sarayda bir şölen sofrası. Macbeth, Lady Macbeth, Ross, Lennox, beyler ve hizmetkarlar girer.	59	Sarayda bir şölen sofrası. Macbeth, Lady Macbeth, Ross, Lennox, beyler ve hizmetkarlar girer.
114	Macbeth ve Lady Macbeth konukları selamlar.	60	Macbeth ve Lady Macbeth konukları selamlar.
			2. Perde 6. Sahne
115	Birinci katil kapıda görünür.	61	Birinci katil kapıda görünür.
116	Macbeth, kapıya yaklaşarak. Katiller, Banquo'u öldürdüklerini ama Fleance'in kaçtığını söylerler.	62	Macbeth, kapıya yaklaşarak. Katiller, Banquo'u öldürdüklerini ama Fleance'in kaçtığını söylerler.
117	Katil çıkar.	63	Katil çıkar.
			2. Perde 7. Sahne
118	Banquo'nun hayaleti girer ve Macbeth'in yerine oturur.	64	Banquo'nun hayaleti girer ve Macbeth'in yerine oturur.
119	Orada bulunan herkes Macbeth'in delirdiğini düşünür.	65	Orada bulunan herkes Macbeth'in delirdiğini düşünür.
120	Hortlak çıkar.	66	Hortlak çıkar.

	Oyun		Libretto
121	Macbeth, olup bitenleri açıklayamaz.	67	Macbeth, olup bitenleri açıklayamaz.
122	Hortlak girer.	68	Hortlak girer.
123	Macbeth , hortlağı kovar. Lady Macbeth insanları sakinleştirmeye çalışır.	69	Macbeth , hortlağı kovar. Lady Macbeth insanları sakinleştirmeye çalışır.
124	Hortlak çıkar.	70	Hortlak çıkar.
125	Herkes gitmek için hazırlanır. Herkes çıkar, yalnız Macbeth ve Lady Macbeth kalırlar.	71	Herkes gitmek için hazırlanır. Herkes çıkar, yalnız Macbeth ve Lady Macbeth kalırlar.
126	Macbeth, Macduff'un kendilerine kulak asmadığından şikayet eder. Macbeth, deli olduğunu söyler, Lady Macbeth uyuması gerektiğini söyler.	72	Macbeth, Macduff'un kendilerine kulak asmadığından şikayet eder. Macbeth, deli olduğunu söyler, Lady Macbeth uyuması gerektiğini söyler.
	3. Perde 5. Sahne		
127	Bir çalılık. Gök gürültüleri. Üç cadı girer ve Hecate ile karşılaşırlar.		
128	Hecate, Macbeth'e söylediklerinden dolayı cadılara kızar.		
129	İçerden: "Gelin, gelin..." diye bir şarkı duyulur. Hecate çıkar.		
130	Cadılar, Hecate tekrar gelmeden çıkarlar.		

	Oyun		Libretto
	3. Perde 6. Sahne		
131	Forres. Lennox ve bir başka bey girerler.		
132	Macbeth ve diğerleri hakkında, olup bitenlerle ilgili konuşurlar.		
	4. Perde 1. Sahne		3. Perde 1. Sahne
133	Bir mağara. Ortada bir kaynar kazan. Gök gürler ve üç cadı girer.	73	Bir mağara. Ortada bir kaynar kazan. Gök gürler ve üç cadı girer.
134	Büyü hazırlarlar. Hecate ve üç başka cadı girerler.	74	Büyü hazırlarlar. Hecate ve üç başka cadı girerler.
135	Hecate, cadıları çalışmalarından dolayı takdir eder. Kazanın çevresinde dönüp, şarkı söylemelerini ister.	75	Hecate, cadıları çalışmalarından dolayı takdir eder. Kazanın çevresinde dönüp, şarkı söylemelerini ister.
136	Hecate ve diğer üç cadı çıkarlar.		
			3. Perde 2. Sahne
137	Macbeth girer. Macbeth cadılara soru sormak ister, cadılar ustalarını çağırır.	76	Macbeth girer. Macbeth cadılara soru sormak ister, cadılar ustalarını çağırır.
138	Gök gürler, iki hayalet gözükür: Miğferli bir baş.	77	Gök gürler, iki hayalet gözükür: Miğferli bir baş.

	Oyun		Libretto
139	Macbeth sorusunu sorar, hayalet Macduff'tan kendini korumasını söyler. Hayalet yerin dibine doğru kaybolur.	78	Macbeth sorusunu sorar, hayalet Macduff'tan kendini korumasını söyler. Hayalet yerin dibine doğru kaybolur.
140	Macbeth, cadılara verdiği öğütlerin yerinde olduğunu söyler. Gök gürültüsü ve ikinci hayalet. Kanlar içinde bir çocuk.	79	Macbeth, cadılara verdiği öğütlerin yerinde olduğunu söyler. Gök gürültüsü ve ikinci hayalet. Kanlar içinde bir çocuk.
141	Hayalet, Macbeth'e ana karnından çıkmış hiç kimseden korkmamasını söyler. Hayalet kaybolur.	80	Hayalet, Macbeth'e ana karnından çıkmış hiç kimseden korkmamasını söyler. Hayalet kaybolur.
142	Gök gürler. Üçüncü hayalet gelir: Bir çocuk, başında taç, elinde bir ağaç dalı.	81	Gök gürler. Üçüncü hayalet gelir: Bir çocuk, başında taç, elinde bir ağaç dalı.
143	Hayalet, Birnam ormanı kalkıp üstüne yürümezse hiçbir şeyden korkmamasını söyler. Hayalet yerin dibine doğru kaybolur.	82	Hayalet, Birnam ormanı kalkıp üstüne yürümezse hiçbir şeyden korkmamasını söyler. Hayalet yerin dibine doğru kaybolur.
144	Macbeth , hayaletlerin söyledikleri şeylerden mutlu olur, huzuru erer. Obua sesleri.	83	Macbeth , hayaletlerin söyledikleri şeylerden mutlu olur, huzuru erer. Obua sesleri.
145	Sekiz kral görünür, en arkadakinin elinde bir ayna vardır. Banquo'nun hayaleti peşlerinden yürür.	84	Sekiz kral görünür, en arkadakinin elinde bir ayna vardır. Banquo'nun hayaleti peşlerinden yürür.
146	Macbeth , Banquo'nun hayaletini kovar. Hayaletler kaybolur.	85	Macbeth , Banquo'nun hayaletini kovar. Hayaletler kaybolur.

	Oyun		**Libretto**
			3. Perde 3. Sahne
147	Çalgı. Cadılar dans eder, sonra kaybolurlar.	86	Çalgı. Cadılar dans eder, sonra kaybolurlar.
148	Lennox girer. Macbeth'e, Macduff'ın İngiltere'ye kaçtığını söyler.		
	4. Perde 2. Sahne		
149	Fife. Macduff'ın şatosu. Lady Macduff, oğlu ve Ross girerler.		
150	Macduff'ın kaçmasıyla ilgili konuşurlar. Ross çıkar.		
151	Çocuğa babasının öldüğünü, bundan sonra nasıl yaşayacağını sorar. Çocuk kuşlar gibi der.		
152	Bir haberci girer. Çocuklarını alıp gitmesini söyler.		
153	Haberci çıkar.		
154	Katiller girer. Kocasını sorarlar.		
155	Çocuğu bıçaklar.		
156	Çocuk ölür. Lady Macduff: İmdat katil var! diye bağırarak kaçar, katiller arkasından koşar.		

	Oyun		Libretto
			3. Perde 4. Sahne
		87	Lady Macbeth, Macbeth ve Araldo (bu karakter oyunda yok) girerler. Macbeth cadıların söylediklerini anlatır.
	4. Perde 3. Sahne		
157	İngiliz kralının sarayı önünde. Malcolm ve Macduff girerler.		
158	Vatanı kurtarmak ve gelişen olaylarla ilgili konuşurlar. Bir hekim girer.		
159	Kralın gelip gelmediği ve iyileşip iyileşmeyeceği ile ilgili konuşurlar. Hekim çıkar.		
160	Kralın hastalığının ne olduğuyla ilgili konuşurlar. Ross girer.		
			4. Perde 1. Sahne
161	İskoçya ile ilgili konuşurlar, Macduff karısını ve çocuklarını sorar hepsinin öldürüldüğünü öğrenir. Macduff, teselli etmeye çalışır, Macbeth'i öldürmek için yola çıkarlar.	88	İskoçya ile ilgili konuşurlar, Macduff karısını ve çocuklarını sorar hepsinin öldürüldüğünü öğrenir. Macduff, teselli etmeye çalışır, Macbeth'i öldürmek için yola çıkarlar.

	Oyun		Libretto
167	Çıkarlar.	89	Çıkarlar.
	5. Perde 1. Sahne		4. Perde 3. Sahne
168	Macbeth'in Dunsinane'deki şatosu. Bir hekim, kraliçenin hizmetine bakan bir kadınla girer.	90	Macbeth'in Dunsinane'deki şatosu. Bir hekim, kraliçenin hizmetine bakan bir kadınla girer.
			4. Perde 4. Sahne
169	Hekim ve kadın, Lady Macbeth'in hakkında konuşurlar. Lady Macbeth delirmiştir. Lady Macbeth elinde bir şamdanla girer.	91	Hekim ve kadın, Lady Macbeth'in hakkında konuşurlar. Lady Macbeth delirmiştir. Lady Macbeth elinde bir şamdanla girer.
170	Uykusundadır. Kendi kendine konuşur, ellerinde olmayan kanı temizlemeye çalışır. Çıkar.	92	Uykusundadır. Kendi kendine konuşur, ellerinde olmayan kanı temizlemeye çalışır. Çıkar.
	5. Perde 2. Sahne		
171	Dunsinane yakınlarında, kırda. Davullar, bayraklar. Menteith, Caithness, Angus, Lennox ve askerler girer.		
172	İngiliz ordusunun yaklaştığından, diğerleriyle Birnam ormanında buluşmak ve savaşmak üzere yürüyüş düzeniyle çıkarlar.		

	Oyun		Libretto
	5. Perde 3. Sahne		
173	Dusinane şatosu. Macbeth, hekim ve hizmetliler girerler.		
174	Macbeth, ne kadar cesur olduğunu anlatır. Bir hizmetli girer.		
175	Hizmetli, on binlerce askerin geldiğini haber verir. Hizmetli çıkar.		
176	Seyton girer. Yeni haber olup olmadiğini sorar. dövüşmek için vakit olduğunu söyler.		
177	Macbeth, hekime Lady Macbeth'in nasıl olduğunu sorar. Hekim iyileştiremeyeceğini söyler.		
178	Çıkarlar.		
	5. Perde 4. Sahne		4. Perde 2. Sahne
179	Birnam ormanı yanında bir ova. Davullar, bayraklar. Malcolm, Siward, oğlu, Macduff, Menteith, Caithness, Angus, Lennox, Ross ve askerler girer.	93	Birnam ormanı yanında bir ova. Davullar, bayraklar. Malcolm, Siward, oğlu, Macduff, Menteith, Caithness, Angus, Lennox, Ross ve askerler girer.

	Oyun		Libretto
180	Yürürken ağaç dallarını kesip kamufile olmakla ilgili konuşurlar. Dalları keserler.	94	Yürürken ağaç dallarını kesip kamufile olmakla ilgili konuşurlar. Dalları keserler.
181	Askerce yürüyüp çıkarlar.		
	5. Perde 5. Sahne		4. Perde 5. Sahne
182	Dunsinane şatosu: Macbeth, Seyton ve askerler girer. Davullar ve bayraklar arkalarından gelir.	95	Dunsinane şatosu: Macbeth, Seyton ve askerler girer. Davullar ve bayraklar arkalarından gelir.
183	Macbeth savaş hazırlıklarını sorgular. Dışardan kadın çığlıkları.	96	Macbeth savaş hazırlıklarını sorgular. Dışardan kadın çığlıkları.
184	Seyton ne olup bittiğine bakmak için çıkar.	97	Seyton ne olup bittiğine bakmak için çıkar.
			4. Perde 6. Sahne
185	Macbeth, artık korkunun tadını unuttuğunu anlatır. Seyton girer.	98	Macbeth, artık korkunun tadını unuttuğunu anlatır. Seyton girer. Kraliçenin öldüğünü haber verir.
186	Seyton kraliçenin öldüğünü haber verir. Bir haberci girer.		
			4. Perde 7. Sahne
187	Birnam ormanının yürüdüğünü haber verir. Çıkarlar.	99	Haberci girer. Birnam ormanının yürüdüğünü haber verir. Çıkarlar.

	Oyun		**Libretto**
	5. Perde 6. Sahne		4. Perde 8. Sahne
188	Dunsinane. Şatonun önü. Davullar, bayraklar. Malcolm, Siward, Macduff ve ellerinde ağaç dallarıyla bir sürü asker girerler.	100	Dunsinane. Şatonun önü. Davullar, bayraklar. Malcolm, Siward, Macduff ve ellerinde ağaç dallarıyla bir sürü asker girerler.
189	Savaşa başlamak için gerekli yönlendirmeleri yaparlar. Çıkarlar.	101	Savaşa başlamak için gerekli yönlendirmeleri yaparlar. Çıkarlar.
	5. Perde 7. Sahne		
190	Savaş meydanının bir başka yeri. Boru sesleri. Macbeth girer.		
191	Dövüşmesi gerektiğini ve onu insandan doğan birinin öldüremeyeceğini anlatır.		
192	Genç Siward girer.		
193	Dövüşürler. Genç Siward ölür.		
194	Macbeth çıkar.		
195	Boru sesleri. Macduff girer.		
196	Macduff , Macbeth'in nerede olduğunu anlamaya çalışır. Çıkar.		

	Oyun		Libretto
197	Boru sesleri. Malcolm ve Siward girerler.		
198	Savaştaki gelişmeleri anlatır Çıkarlar. Boru sesleri.		
	5. Perde 8. Sahne		4. Perde 9. Sahne
199	Savaş meydanın başka bir yeri. Macbeth girer.	102	Savaş meydanın başka bir yeri. Macbeth girer.
200	Kendini öldürmeyeceğini ve savaşacağını anlatır.	103	Kendini öldürmeyeceğini ve savaşacağını anlatır.
201	Macduff girer.	104	Macduff girer.
202	Dövüşürler.	105	Dövüşürler.
			4. Perde 10. Sahne
		106	Savaşın sona ermesi için dua ederler ve zafer çığlıkları atarlar.
			Final Sahnesi
203	Vuruşarak çıkarlar. Savaş sonu boruları çalar. Önde bayraklar ve davulcularla Malcolm, Siward, Ross, öteki beyler ve askerler girer.	107	Vuruşarak çıkarlar. Savaş sonu boruları çalar. Önde bayraklar ve davulcularla Malcolm, Siward, Ross, öteki beyler ve askerler girer.
204	Siward'a oğlunun öldüğünü söylerler.	108	Siward'a oğlunun öldüğünü söylerler.
205	Macduff elinde Macbeth'in kafasıyla girer.	107	Macduff elinde Macbeth'in kafasıyla girer.

	Oyun		**Libretto**
206	Malcolm’u, İskoçya kralı olarak selamlarlar.	108	Malcolm’u, İskoçya kralı olarak selamlarlar.
207	Borazan ve davul sesleri. Çıkarlar.		

3. 3. 5. Değerlendirme

Verdi'nin en önemli gençlik eserlerinden olan **Macbeth**'in ilk temsili çok beğenilmiştir. Sanatçının otuzsekiz defa sahneye çıkarak selamlama yapmak zorunda kaldığı söylenir. Eser, daha sonraki sahnelenişlerinde başta gördüğü ilgiyi görmemiştir. Verdi bir mektubunda Macbeth operasını hakkında şöyle yazar: *"Herşeyi insaf ölçülerine vurarak yargılarsam Macbeth'in bir fiasco olduğunu kabul etmem gerekiyor. Fakat itiraf edeyim ki böyle bir sonuca layık değil… İyi bir şeyler yaptığım kanısındayım… demek ki beni yanıltan bazı sebepler var...*[119]*"*

Verdi'nin yanıltıcı dediği şeyler genel olarak müzikten değil, librettodan kaynaklanıyordu. Ünlü Fransız eleştirmen L'on Escudier'in eserle ilgili yorumu şöyledir: *"Macbeth'in metnini beğenmedim, Shakespeare'in ruhunu yansıtmaktan uzaktı. Macbeth'i çocukluktan başlayarak defalarca okumuş, okumuştum… Her elime alışta bende derin heyecanlar*
uyandıran eserin metininden hiçbir vakit duygulanmadım…[120]*"*.

Verdi operalarında ses-söz ilişkisini çok önemsemiştir. Bu duyarlılık yüzünden libretistlerle yakın çalışma içinde olmuştur. Verdi Shakespeare'in hayranıdır. Notlarında, *"O, benim çok özel ozanlarımdan birisidir ve ben onu çok genç yaştan beri avucumda tuttum, eserlerini sürekli, tekrar tekrar okudum (...)*[121]*"* diye yazmıştır. Verdi'nin libretto konusunda ne denli mükemmeliyetçi olduğu ve librettolara sert müdahalelerde bulunduğu pek çok kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Hatta Macbeth eseri üzerinde çalışırken librettoyu kendisi düzyazı olarak kaleme almış ve Piave'ye şiire çevirmesi için vermiştir. Piave, bu öneri üzerine Verdi'ye şöyle cevap verir: *"Son iki perdeyi inanılmaz şekilde ihmal etmiş olmanızdan başka en ufak bir kusurunuz yok tabii... Ne yapalım! Saint Andrea beni de sizi de kurtardı. Zira açık söyleyeyim, sizin mısralarınızı besteleyemezdim*[122]*"*.
Bununla birlikte Piave'nin İngilizcesi iyi değildir. Bu yüzden Macbeth'i yazarken kaçınılmaz olarak Shakespeare'in diline ulaşamamıştır. İtalyanca çevirisi ise yetersiz kalmıştır. Verdi partisyonu tamamladıktan sonra bile libretto açısından bir türlü

[119] Stanley SADIE, **The New Grove Book of Opera**, Oxford University Press, 2009, s. 374
[120] Stanley SADIE, A.g.y, s. 371.
[121] Stanley SADIE, A.g.y, s. 373.
[122] Sabri ŞATIR, **Koronun Babası Verdi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999 s.63.

tatmin olmamıştır. Bunu ilk temsil için yapılan provalardan da anlamak mümkündür. Bu durum eserin tam 152 kez prova edilmesine sebep olmuştur[123].

Macbeth librettosu Shakespeare'in olay dizisine bağlı kalarak yazılmıştır. Ancak karakter sayısında ciddi farklılıklar vardır. Shakespeare'in eserinde yirmiyi aşan oyun kişileri operada sekiz kişiye indirilmiştir. Oyun kişileri şöyledir: Duncan, Malcolm, Donalbain, Macbeth, Banquo, Macduff, Macduff'ın oğlu, Lady Macbeth, Lady Macbeth'in Hizmetinde Bir Kadın Lady Macduff, Lennox (İskoçyalı Soylu), Ross (İskoçyalı Soylu), Menteith (İskoçyalı Soylu), Angus (İskoçyalı Soylu), Caithness (İskoçyalı Soylu), Fleance (Banquo'nun oğlu), Siward (Northumberland kontu), Genç Siward (Siward'ın oğlu), Seyton (Macbeth'in emir subayı), İngiliz Hekim, İskoçyalı Hekim, Kapıcı, Yaşlı adam, Üç Katil, Hecate, Cadılar, Hayaletler, Beyler, Subaylar, Askerler, Görevliler ve Haberciler. Opera kişileri ise, Duncan, Malcolm, Macbeth, Banquo, Macduff, Fleance, Bir Doktor, Bir Katil, Lady Macbeth, Lady Macbeth'in Oda Hizmetçisi olarak yazılmıştır.

Oyunda, askerlerin Macbeth'i övdüğü, birinci perdenin ikinci sahnesi librettoda yer almaz. Libretto cadıların sahnesi ile başlamaktadır. Duncan ve Macbeth'in arasındaki ilişkinin ipuçlarını verecek olan birinci perdenin dördüncü sahnesi librettoda yer almaz. Bunun dışında yine birinci perdenin yedinci sahnesi, ikinci perdenin birinci sahnesi, ikinci perdenin üçüncü sahnesi ve üçüncü perdenin birinci sahnesi librettoya yazılmamıştır.

Librettonun ikinci perdesindeki olaylar oyunun üçüncü perdesine denk düşmektedir. Bu iki perdenin açılışı Macbeth'in cinayet planları ile ilgili bilgi verir. Oyunda bu sahne daha uzun tutulmuştur. Macbeth Banquo'nun öldürülmesi için emir verir. Üçüncü perdenin beşinci sahnesinde Hecate ve cadıların diyalogları librettoya aktarılmamıştır. Oyunda Macduff'un oğlunun öldürüldüğü sahne olan dördüncü perdenin ikinci ve üçüncü sahnesi librettoda yazılmamıştır. Bunun yerine librettoda oyunda olmayan Araldo isimli karakter sahneye dahil olur. Librettonun dördüncü perdesinde Macduff'un karısının ve çocuklarının öldürüldüğü haberi gelir, oysa oyunda bu sahne olarak gösterilmiştir. Son perdeye gelindiğinde, oyunun beşinci perdesinin ilk sahnesi ile librettonun dördüncü perdesinin sonu tekrar olay birliği yakalar. Oyunun beşinci perdesinin ikinci ve üçüncü sahnesi librettoda yer almaz.

[123] Sabri ŞATIR, a.g.y, s. 56.

Librettoda beşinci perde yoktur, bunun yerine beşinci perdenin olayları dördüncü perde içinde verilir. Örneğin beşinci perdenin dördüncü sahnesindeki hikaye ile librettonun dördüncü perdesinin ikinci sahnesi aynıdır. Genel olarak oyunda savaş meydanında geçen sahneler kullanılmamıştır. Genç Siward'ın ölümü librettoda yer almaz. Shakespeare'in **Macbeth** oyunu kanlı ve karanlık bir oyundur ancak Verdi özellikle ölüm sahnelerini sahneye taşımamıştır. Olay dizisini incelerken libretto genel olarak aksiyon planına sadık kalsa da olayların gelişimindeki eylemler yarı yarıya azaltılmıştır.

Macbeth, ustaca kaleme alınmış müzikal parçalar içermektedir ve hatasız bir orkestralama tekniği vardır. Ancak yine de unutulmaya yüz tutan bir eserdir. Yıllar sonra Paris temsilinden önce Verdi, eseri yeniden ele almıştır. Partisyonda bazı değişiklikler yapar ama bu çalışmalar da istenen sonucu vermez. Nihayet 20. yy başlarında Franz Werfel adlı bir şair Verdi'nin ilk dönem operalarını Almanca'ya çevirerek değişik buluşlarla sahneye koymayı düşünmüştür. Von Schuch ve Gustav Mahler gibi büyük orkestra yöneticilerinin yaptığı denemeler büyük başarı sağlamıştır. Gelenekçi, şarkı tekniğine bağlı kalınarak hazırlanan eserde, yeni ritmler denenir ve iyi sonuçlar alınır.

Verdi'nin **Macbeth**'i sahnelerken yaşadığı bir diğer sıkıntı operayı seslendiren sanatçılarla ilgilidir. 1848 Napoli temsilinde Lady Macbeth'i oynayan Eugenia Tadonlini, Verdi'nin hatıralarına şu satırların katılmasına sebep oldu: "Signora Tadolini çok çekici bir kadın, halbuki Lady Macbeth'in çirkin ve şeytani bir tip olmasını isterdim. Signora Tadolini gerçekten güzel şarkı söylüyor, halbuki Lady Macbeth'in tüm anlamıyla teganni etmemesini isterdim. Signora Tadolini'nin açık, berrak ve güçlü bir sesi var halbuki Lady Macbeth'in paslı, karanlık, sisli bir ses olmasını tercih ederdim[124]".

Macbeth, Verdi'nin hiç de kolay anlaşılamayan eserlerindendir. Macbethlerin hareketlerinde, sözlerinde ve müziklerinde sessiz, sakin olan hiç bir şey yoktur. Eserdeki dramatik gerginliği besleyen gerek orkestral, gerekse vokal yazım; dinleyicide bir şiddet duygusu uyandırmaya yöneliktir. Macbeth'i ne İtalyan, ne de Alman dinleyicisi hiçbir zaman tam olarak anlayamamıştır. Ne Floransa'da Pergola Operası'nda sahnelendiği ilk gece, ne de Verdi'yi perişan eden Scala Operası'ndaki

[124] Sabri ŞATIR, a.g.y, s.71

oynanış, ne de 1865'te eserin değiştirilmiş hali ile Paris Operası'nda tekrar edilişi bunların hiçbiri gerçek bir başarı olamamıştır. Ancak bu Macbeth'in kötü bir eser olduğu anlamına gelmez. Sadece İtalyanlar için son derec rahatsız edicidir. Alman ve Anglo Saxon dinleyicisine de onu Shakespeare ile ölçtüğü için beğenmemiştir. Bu başarısızlıklarından ötürü Verdi **Macbeth**'i defalarca yeniden yazmış, istediği sonucu elde edemeyince de bir kenara bırakmıştır [125].

Shakespeare **Macbeth**'i günümüzden tam 404 yıl önce, 1606'da yazmıştır; Verdi'nin Macbeth'i ise ilk kez günümüzden 163 yıl önce, 1847'de sahnelenmiştir. William Shakespeare oyunlarından operada en çok yararlanılan yazarlardan biridir. Shakespeare eserlerinin 300 civarında uyarlaması olduğu bilinmektedir. Oyunlarının içerdiği temaların evrensel insan eğilimleri ve duyguları üzerine kurgulanmış olmasının ve oyun karakterlerinin katmanlı yapısı Shakespeare'in bütün çağların yazarı olabilmesini açıklar. Sanatçının eserleri opera için elbette çok uygun dramatik bir zemin oluşturmaktadır. Ancak eserlerin operaya aktarılması kolay değildir. Verdi, Macbeth için *"Bu trajedi en büyük insan yaratılarından biridir"* demiş ve *"Gerçekten büyük bir şey meydana getirebilmeyi beceremez isek bile, en azından sıradışı bir şey yapmayı deneyebiliriz"* diye ilave etmiştir[126].

[125] Leyla PAMİR, **Müzikte Yaratıcının Gücü**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1981,s.134.
[126] ADOP Program Dergisi 2009-2010 Sezonu, Sayı: 17, s. 43.

3.4 VERDI, OTHELLO

Othello sadece Verdi sanatının değil İtalyan Operasının da eriştiği gelişmenin zirvesidir. Verdi, Shakespeare'in bu oyununu Aida'dan uzun bir süreden sonra 71 yaşındayken ele almış, besteci ve şair Arrigo Boito'nun hazırladığı metni çalışmaya başlamıştır[127].

Othello'nun 5 Şubat 1887 günü yapılan ilk temsilinden sonra salondaki alkışlar dinmemiştir. La Scala önünde bekleyen binlerce hayranı, Verdi ve libretist Arrigo Boito otele gitmek üzere arabaya binince, arabanın atlarını çözerek otele kadar iki sanatçıyı taşımışlardır. Verdi otelde defalarca balkona çıkarak sevinç gösterileri yapmakta olan binlerce kişiyi selamlamak zorunda kalmıştır. Othello bütün özellikleriyle İtalyan müzikli dramının üstün bir örneği olarak kabul edilmiştir. Verdi'nin librettoları içinde en yetkin olanlarından biri **Othello**'dur[128].

ARRIGO BOITO (1842-1918)

Verdi'nin son iki operasında birlikte çalıştığı libretist Arrigo Boito İtalyan sanat çevrelerinde tanınan iyi bir şair ve iyi bir bestecidir. 24 Şubat 1842'de Padua'da doğup 10 Haziran 1918'de Milano'da ölen Boito, 1854 yılında Milano Konservatuvarı'nda Mazzucato'ya öğrenci olur.

Polonya asıllı Kontes Josefine Radolinska'nın oğlu Boito'yu hayatı süresince en çok etkileyen yıl ise 1869 olur. Bu yıl ilk olarak Almanya'yı ziyaret eden sanatçı, Alman müziğinin özelliklerini yakından tanımış, Richard Wagner'in müzikli dram alanında oluşturduğu güçlü reformlardan da geniş ölçüde etkilenmiştir.
Ünlü eleştirmen Oscar Bie Othello eseri ve Boito için şu yorum yapmıştır:

> *İşte bir dönüşüm yaratısı ile başbaşayız ve bunun adı da Othello. Bu kez Verdi hele şükür insanüstü bir librettist bulmayı başarmış. Bu kişi kültürlü bir şair, meslekten müzikçi ve Wagner dostu olan Boito'dur ve Boito özgün metne mümkün olduğu kadar bağlı kalarak, besteciye gerçekten elverişli bir libretto hazırlamıştır; bu metin, kısa ama etkili*

[127] ALTAR Cevad Memduh**, Opera Tarihi Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000,s. 123
[128] Sabri ŞATIR, **Koronun Babası Verdi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.400.

sahnelerle sözleri ve aynı nitelikte duygulanış anlarını kapsar. Yine Boito'nun sayesinde ve Boito ile, dramın karakter yönünü müzik sanatında da gereğince oluşturup geliştirme olanağı sağlamıştır. Bu eserde, ağırbaşlı bir dürüstlük, rengarenk fantezi, tatlı - sert bir atmosfer sahne ile orkestra arasında coşup taşan güçlü bir renk dünyası ve çekingenlikle kararlılık arasında, acaipliklerle dolup taşan bir ortam yer almaktadır ki, Othello'ya şeklini veren etkenler de bunlardı ve bunlar, eserin üstün düzeyde akışını sağlayan temel faktörlerdir[129].

3.4.1 Shakespeare'in Othello Oyunu

Othello Shakespeare tarafından 1604 yılında yazılmıştır. **Othello**'nun olay örgüsü, Giraldi Cinthio'nun Hecatommithi (1565) adlı yapıtındaki bir öyküye dayanmaktadır. İngilizce çevirisi olmadığı için öyküyü İtalyanca'dan ya da Fransızca'dan okuduğu söylenen Shakespeare, melodramsal anlatıyı psikolojik bir oyuna çevirmiştir.

Venedik Cumhuriyeti'nin bir komutanı olan zenci Othello, Cassio'yu teğmen yaptığı için Iago'nun düşmanlığını kazanarak, öc alma duygusunu uyandırır. Othello, Venedikli Senatör Brabantio'nun kızı Desdemona'yla gizlice evlenmiştir. Bunu fırsat bilen Iago, Desdemona'nın geri çevirdiği Venedikli bir soylu olan Roderigo ile Brabantio'yu Othello'nun evliliğine karşı harekete geçirir. Senato, Brabantio'nun kızının evliliğiyle ilgili başvurusunu geri çevirdiği gibi, komutan Othello'yu da Kıbrıs Adası'nı Osmanlılar'a karşı korumakla görevlendirir. Othello, kendisiyle birlikte gitmek isteyen eşi Desdemona'yı yaveri Iago'yla birlikte önden Kıbrıs'a gönderir; Osmanlı Donanması fırtına yüzünden uzakta yatarken, Othello, Cassio'yu gözcülükten sorumlu Muhafız Komutanı yapar. Geride kalan Iago'nun içkili Cassio ile Roderigo arasında bir kavga yaratması sonunda, Othello, Cassio'yu teğmenlikten alır; böylece, Iago, ilk amacına ulaşmış olur. Ayrıca, Cassio'yu Othello'yla arasını düzeltmesi için Desdemona'ya başvurmaya kandırır; Cassio'nun Desdemona'yla gizlice buluşmasını Othello'ya karşı kullanarak, Desdemona ile Cassio arasında bir ilişkinin varlığı kuşkusunu Othello'da uyandırır. Othello karısının kendisini aldattığı konusunda Iago'dan somut kanıt ister. Iago da, Desdemona'nın yardımcısı olan

[129] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 2**, s.s 125-126

karısı Emilia'nın yerde bulmuş olduğu Desdemona'nın mendilini Cassio'nun odasına bırakır. Othello, kendisine ilk armağanı olan mendili Desdemona'ya sorduğunda Desdemona'nın gösterememesi, Othello için yeterli bir kanıt olur. Kör kıskançlık içinde, öc almaya yemin eder. Iago, bir adım daha ileri gider, Cassio ile kendi arasında geçen bir konuşmayı Othello'nun dinlemesini ve bu konuşmada Cassio'nun sözünü ettiği oynaşının Othello tarafından Desdemona olarak anlaşılmasını sağlar. Bu arada Venedik'ten gelen bir görevli, Othello'nun geriye çağrıldığını ve yerine Cassio'nun atandığını bildirir. Desdemona'nın Othello ile Cassio'nun barışmalarını kendisinin de ne denli istediğini belirten sözlerini yanlış anlamlandıran Othello, herkesin içinde Desdemona'nın yüzüne bir tokat atar. Öne atılan Roderigo'yu Cassio yaralarken, Iago da öldürür. Othello sürekli haykırarak kendisine yakaran Desdemona'yı yatakta boğar ve içeri giren Emilia, mendille ilgili gerçeği bütün çıplaklığıyla kendisine anlatırsa da, kocası Iago tarafından öldürülerek susturulur. Bu kez, Othello, kendi cezasını kendisi verir.

3.4.2 Verdi'nin Othello Operası

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.

Cassio - Tenor
Iago - Bariton
Roderigo - Tenor
Othello - Tenor
Desdemona - Soprano
Emilia - Mezzosoprano
Lodovico - Bas
Kıbrıs Adası 15y y. sonları.

BİRİNCİ PERDE

Othello'nun denize bakan şatosunun önündeki büyük alan. Ön planda bir meyhane bulunmakta ve arkada rıhtım uzanmaktadır. Fırtına esmekte ve bu sese gök gürültüleri karışmaktadır. Ufukta bir gemi, kıyıda toplanan bir halk kalabalığı ve ona eşlik eden askerler vardır. Gemi savaştan dönen Othello'ya aittir. Kalabalığın arasında eserin başlıca karakterlerinden Iago, Roderigo, Cassio ve Montano da yer almışlardır. Koronun sözlerinden geminin kayalara bindirip batacağından korkulmakta olduğu anlaşılır. Iago yanındaki Roderigo'ya dönerek böyle bir olayı çok istediğini söyler. Fakat Othello denizci ve askerlerin eşliğinde kıyıya ayak basmıştır. Kısa bir konuşmayla düşmanın yenildiğini bildirir, bu durumu coşku ile karşılayan kalabalığın arasından geçerek Cassio ve Montano ile sarayına girer. Halk, fırtınanın yatışması üzerine ateş yakarak eğlenmeye başlar. Alevler yavaş yavaş söner, uşaklar rıhtımı ve meyhanenin önünü Venedik fenerleriyle aydınlatırlar. Askerler ve bu arada Iago, Roderigo ve Cassio masalara oturup içmeye başlamışlardır. Iago'nun planı, Cassio'nun da Desdemona'ya aşık olduğunu belirtmeye çalışarak Roderigo ile arasını bozmaktır. Sarhoş Cassio'yu bir kavgaya zorlayacak, sonuçta Othello'nun gözünden düşecektir. Bu sırada Montano gözükerek nöbeti Cassio'ya bırakması gerektiğini söyler. Iago fırsatı kaçırmayarak nöbeti

bırakmayacağını, Cassio'nun artık uyuyacağını bildirir. Roderigo'nun bir kahkahası ortalığı kızıştırmaya yetmiştir. Cassio kılıcını çekerek Montano'nun üzerine atılır. Iago, Roderigo'yu yardım çağırmaya gönderirken sözde kavgacılara engel olmaya çalışmaktadır. Montano yaralanmış, silah başı işareti üzerine Othello ardında meşale taşıyan adamlarıyla sahneye girmiştir. Kavganın sebebini öğrenmek ister. Iago gayet masum bir tavırla sebebini kendisinin de anlayamadığını söyler. Kavgacıların ikisi de yakın arkadaş oldukları halde işte böyle kötü bir olaya sebebiyet vermişlerdir. Cassio susmaktadır. Olayı anlamak isteyen Desdemona da gözükmüştür. Othello, Cassio'yu görevinden alır, Montano'yu tedavi ettirmek üzere gönderir. Kalabalık dağılmıştır. Sahnede Othello ve Desdemona kalmıştır karı-koca bir aşk düeti söyleyerek perdeyi bitirirler.

İKİNCİ PERDE

Şatonun birinci katında bir salon görülmektedir ve salonun arkasındaki kapılar bahçeye açılmaktadır. Iago, Cassio ile konuşmakta ona Desdemona'nın öğle saatlerinde bahçeye çıktığını, derdini anlatarak Othello'nun kendisini affetmesi yolunda aracılığı için rica etmesini öğütlemektedir. Cassio, Desdemona'yı beklemek üzere bahçeye girerek ağaçlar arkasında kaybolur. Iago ardından bir süre bakar, sonra sinsi ve ahlaksız ruhunu belli eden bir aryaya başlar. Parça bitince Desdemona'nın bahçeye girdiği görülür. Othello gelmektedir. Iago hemen bir sütunun ardına gizlenir, sözde Mağrıbi 'yi görmemiş gibi kendi kendine konuşur. Othello meraklanmıştır. Bahçeye bakar ve uzaklaşan eşiyle Cassio'yu görür, sonra Iago'ya dönerek onların Desdemona ile Cassio olup olmadıklarını sorar. Bu esnada etrafında kadınlar, çocuklar ve balıkçılar olduğu halde Desdemona yaklaşır. Halk valinin çok sevdikleri eşine şarkı söyleyerek hediyeler vermektedir. Desdemona, Iago'nun karısı Emilia ile salona girer. Kocasına yaklaşarak Cassio'yu affetmesi yolunda ricada bulunur. Israrları Othello'yu kuşkulandırmış, Iago'nun sorularını hatırlayarak eskiden karısı ile arasında bir aşkın söz konusu olup olmadığını düşünmeye başlamıştır. Kocasının hali Desdemona'nın dikkatini çeker, ona birşeyi olup olmadığını sorar. Othello'nun başı ağrımaktadır. O zaman kadın mendilini çıkararak kocasının başını sarıp onu rahatlatmak ister. Othello mendili alarak yere

atar. Desdemona hayret etmiş, hatta dehşete düşmüştür. Ağaç çileği motifleri işlenmiş mendil ona kocasının hediyesidir. Emilia eğilerek mendili alır. Dramatik kuartet boyunca Desdemona kocasına olan aşkını, Othello parlak rüyalarının tozlar arasında kaybolmakta olduğunu anlatmakta, Iago karısı Emilia'dan yerden aldığı mendili vermesini söylemekte, Emilia reddetmektedir. Iago kadının kolunu sıkarak mendili alır. Emilia bir faciadan kendisini koruması için Tanrı'ya yalvarmaya koyulur. İki kadın uzaklaşınca Othello bir koltuğa düşer. Iago beri yanda mendili incelemektedir. Onu Cassio'nun evinde saklayacak, sonra orada bulduracaktır. Othello derin bir acı içinde yerinden doğrulur. Sakin ve mutlu hayat sona ermiştir. Kıskançlık içini kemirmektedir. Bütün bunlara Iago'nun sebebiyet verdiğini hatırlayınca onu boğazından tutarak yere fırlatır. Hain adam ayağa kalkınca Cassio'nun rüyalarında Desdemona'yı sayıkladığını, elinde onun mendilini gördüğünü söyler. Othello hatırlamıştır. Bu mendil Desdemona'ya kendi hediyesidir. Çılgın bir sinirle intikamını alacağını haykırmakta, Iago kendisine bu yolda yardım edeceğini söylemektedir. Perde düetin bitişiyle kapanır.

ÜÇÜNCÜ PERDE

Şatonun büyük salonu. Arkada bir teras, sol tarafta bir oda, bir köşede işlemeli bir taht görülür. Sahnede Othello acılı bir tavırla durmakta, yanında Iago bulunmaktadır. Bir haberci girerek Venedik'ten gelen elçilerin yaklaşmakta olduklarını bildirir. Mağrıbi haberciyi gönderdikten sonra Iago'ya anlattığı şeyleri tekrarlamasını söyler. Iago, biraz evvel Cassio'yu görmüştür, eğer Othello isterse onunla tekrar konuşarak, ona aşkını anlattırırırken bir kenarda saklanacak olan valiye bu itiraflarını dinlettirebilecektir. Desdemona yaklaşmaktadır. Iago çıkınca eserin en dramatik sahnesi başlar. Karı-koca arasındaki düet Verdi'nin en güzel sayfaları arasındadır. Othello mendili sormakta, Desdemona ise kaybetmiş olduğunu söylemektedir. Mendil Othello'nun ailesinden kalmadır, onu karısına düğün hatırası olarak vermiştir. Birşeyden haberi olmayan Desdemona yine Cassio'dan bahis açarak Venedik ordusunun bu değerli subayını affetmesi için ricalara başlar. Othello'nun hiddetten gözleri büyümüştür. Karısını kendisini aldatmakla suçlandırmaktadır. O zaman zavallı Desdemona durumu anlar, kocasının dizlerine kapanarak ondan başka

kimseyi sevmediğine inandırmaya çalışır. Desdemona ağlayarak çıkınca Othello bir soloyla acısını anlatır. Iago tekrar gözükmüştür. Valiye Cassio'nun yaklaşmakta olduğunu, bir sütun arkasına gizlenerek onunla yapacağı konuşmayı dinlemesini söyler. Cassio girince lafı açar, ona kadın maceralarının ne alemde olduğunu sorar. Subay kasabada tanıdığı Bianca adlı bir kadınla olan ilişkilerini fısıldayarak anlatmaya başlar. Iago bir plan yapmış, Othello'yu öyle hesaplı bir uzaklığa götürmüştür ki vali adları duymamakta, yalnız hikayenin ne olduğunu dinlemektedir. Iago subaya odasında bulduğu mendilden bahseder. Iago mendili Othello'nun görebileceği bir şekilde sallar.. Cassio gidince Iago muzaffer bir tavırla Othello'ya yaklaşır. Othello ona Cassio'yu nasıl öldürebileceğini sorar. Othello'nun başka bir kararı daha vardır, karısını da öldürecektir. Iago'dan zehir bulup bulamayacağını sorar. Elçilere bir şey belli etmek doğru olmayacaktır. Vali Cassio'nun yerine teğmen yapmayı da kararlaştırmıştır. Iago bunu şeytani bir şekilde alaya alarak reddeder. Diyalog bitince elçi Lodovico yanında Roderigo, Desdemona ve Emilia olduğu halde girerek Othello'yu "Venedik Aslanı" diye selamlar. Sonra elindeki emri uzatır. Bu arada Iago elçiye yaklaşır. Lodovico, Cassio'yu sormaktadır. Desdemona olayı kısaca anlatır. Othello konuşulanları bir yandan dikkatle dinlemektedir. Birden karısına dönerek vurmak için elini kaldırır ve "Sen sus şeytan!" diye bağırır. Herkes dehşet içinde kalmıştır. Othello teğmenin gelmesini emreder, Iago'ya dönerek subay girince yüzündeki ifadeye dikkat etmesini tembihler. Lodovico ise Iago'dan durumun sebebini sormaktadır. Cassio gelince Othello emri okur; Venedik Doçu kendisini çağırmaktadır. Yerine vali olarak Cassio kalacak, şehrin savunmasından o sorumlu olacaktır. Diğer yanda Desdemona'ya aşık olan Roderigo üzüntüyle haykırır. Haber Iago'nun da işine gelmemiş, Mağrıbi'nin gidişi planlarını bozmuştur. Othello elçiye ertesi gün hareket edeceklerini bildirir, sonra Desdemona'ya dönerek diz çökmesini emreder, iterek yere düşürür ve çıkar. Kadın acılı bir arya ile artık kocasının sevgisini kaybettiğini söylemekte, zavallılığını anlatmakta, ölümünün yaklaştığını hissetmektedir. Othello olanı biteni seyretmiş, yumuşar gibi olmuştur. Ozaman Iago ona yavaşça karısından hemen o gece intikam almasını, kendisinin de Cassio'yu öldüreceğini söyler. Sonra Roderigo'ya dönerek Othello'nun daha doğrusu Desdemona'nın adayı terketmemesi için Cassio'yu beraberce öldürmelerini teklif eder. Halk salondan çıkmaktadır. Desdemona, Emilia

ve Lodovico'nun yardımıyla uzaklaşır. Othello ve Iago yalnız kalmışlardır. Mağrıbi hiddetinden çılgın gibi durmadan kan ve intikamdan, mendilden bahsetmektedir. Kendisini yere atar. Iago memnundur, Othello'nun bu durumuna sevinmektedir. Dışarda halkın Othello'ya gösterisi yankılanır. Perde Othello yerde yatarken kapanır.

DÖRDÜNCÜ PERDE

Desdemona'nın yatak odası. Emilia hanımına geceliğini giymesi için yardım etmektedir. Othello eşine kendisini odasında beklemesi için emir vermiştir. Desdemona Emilia'ya yatağın işlemeli çarşafını gösterir, eğer ölürse onu kendisine kefen yapmasını ister. Sonra aynanın önüne oturarak annesinden duyduğu "söğüt" şarkısını söylemeye koyulur. Desdemona birinin kapıya vurduğunu duyar gibidir. Emilia bu sesin rüzgardan olduğunu tahmin eder. Desdemona kadına iyi geceler diler, o çıktıktan sonra dua eder ve yatağına girerek uykuya dalar. Karanlıkta gizli kapının perdesi aralanır, Othello girmiştir. Desdemona gözlerini açar. Othello ona dua edip etmediğini sorar. Karısının günahları büyüktür. Desdemona eşine tek günahının onu sevmek olduğunu, eğer ölmesi gerekiyorsa bu aşk yüzünden ölmeyi kabul ettiğini söyler. Othello karısına mendil meselesini hatırlatır ve Cassio'nun öldüğünü söyler. Desdemona'nın çığlığı Mağrıbi'yi delirtmeye yeterlidir. Desdemona kendisini öldürmemesi için yalvarmaktadır fakat Othello aklını kaybetmiştir. Karısının üzerine atılarak boğar. Kapı vurulmaktadır. İçeri Emilia girmiştir. Roderigo Cassio'yu öldürmek istemiş fakat Cassio onu öldürmüştür. Desdemona son nefesini vermekte, Emilia bu cinayeti kimin işlediğini sormaktadır. Othello, "Ben!" diye cevap verir. Emilia yardım için haykırmaya başlar. İçeri Lodovico, Cassio ve Iago girerler. Montano gözükerek bir haber verir: Roderigo ölürken bazı şeyler açıklamış, Othello'yu mahvetmek için Iago'nun düzenlediği planları anlatmış, onun nasıl bir alçak olduğunu açıklamıştır. Bu sırada Iago kapıdan fırlar. Lodovico takip etmek isterse de Othello engel olur. Yatağa doğru ilerler, karısına doğru uzanır, belinden hançerini çıkararak kalbine saplar. Cassio, Lodovico ve Montano dehşet içinde manzarayı seyretmektedirler. Can çekişen Othello cansız karısının yanına yığılırken perde kapanır.

3.4.3. Othello Oyun ve Libretto Karşılaştırma Tablosu

OTHELLO KİŞİLER

Oyun	Libretto
Venedik Dukası Brabantio Senatörler Gratiano Lodovico Othello Cassio Iago Roderigo Montano Soytarı Desdemona Emilia Bianca Gemici Haberci Subaylar Askerler Beyler Çalgıcılar Görevliler	Othello (tenor) Iago (bariton) Cassio (tenor) Roderigo (tenor) Lodovico (bas) Montano (bas) Un Araldo Desdemona (soprano) Emilia (mezzo soprano)

OTHELLO OLAY DİZİSİ

	Oyun		**Libretto**
	1. Perde 1 Sahne		
1	(Venedikte Bir Sokak) Roderigo ve Iago sohbet etmektedir. Roderigo Desdemona'ya aşıktır. Otello'ya olan nefretlerini anlatırlar.		
2	Iago, Roderigo'ya Othello'nun Desdemona'yı kaçırdığını babası Brabantio' ya duyurmasını ister.		
3	Brabantio, Roderigo'nun anlattıklarına inanmak istemez kızının kaçtığına sinirlenir.		
	2. Sahne		
4	(Venedikte bir sokak) Iago ve Othello sohbet etmektedir. Iago Othello'nun evliliğinin onun başına dert açabileceğini anlatmaktadır.		
5	Cassio ve askerler gelir. Duka'nın Othello'yla görüşmek istediğini bildirir.		
6	Othello Brabantio ile karşılaşır. Tartışırlar. Duka'nın huzurunda konuşmaya karar verirler.		

	Oyun		**Libretto**
	3. Sahne		
7	(Venedik. Senato Salonu) Duka, Birinci Senator. İkinci Senator Osmanlı Donanmasının Kıbrıs'a gidişi ile ilgili konuşmaktadır.		
8	Brabantio ve Othello gelir.		
9	Brabantio kızının Othello tarafından zorla kaçırıldığını anlatır. Othello ise Desdemona ile evlendiğini ve kızın gönüllü olduğunu anlatır.		
10	Desdemona gelir ve Othello'ya aşık olduğunu, onunla birlikte Kıbrıs'a gitmek istediğini söyler.		
11	Roderigo, Iago'ya intihar etmek istediğini söyler. Iago ise Othello'yu alt edecek planları olduğunu anlatır.		
	2. perde 1. sahne		1. Perde

	Oyun		**Libretto**
12	(Kıbrıs'ta bir liman) Montano, Birinci Bey, İkinci Bey, Üçüncü Bey ve Cassio Kıbrıs'a giden Osmanlıların fırtınada zarar gördüklerinden basetmektedir. Desdemona'nın gemisi gelir. Iago, karısı Emilia ve Desdemona Kıbrıs'a gelir.	1	(Kıbrıslılar, Montano, Cassio, Iago) Gemilerin fırtınada zarar gördüğünü ama Othello'nun kurtulduğunu anlatırlar.
13	Othello'nun gemisi gelir.	2	Othello gelir. Osmanlıları hem silahla hem de fırtınanın yardımı ile bozguna uğrattıklarını anlatır.
14	Iago ve Roderigo dışında herkes gider. Iago Othello ve Desdemona ile ilgili planlarını Roderigo'ya anlatır. Othello'yu kıskandırmak için Cassio'yu kullanacaktır.	3	Roderigo Iago'ya aşkı için ölmek istediğini anlatır. Iago, Roderigo'yu sakinleştirir ve aşkına kavuşması için yardım edeceğini söyler.
	2. Sahne		
15	(Kıbrıs'ta bir Sokak) Çığırtkan Osmanlı ordusunun fırtınada yok olduğunu duyurur.	4	(Kıbrıslılar) Halk kutlama yapar.
	3. Sahne		

	Oyun		**Libretto**
16	(Kıbrıs. Kalede bir salon) Othello, Desdemona, Cassio, Iago ve diğer muhafızlar. Othello nöbet planını bildirir ve Desdemona ile çıkar. Muhafızlar da çıkar.		
17	Iago, Montano ve Cassio içki içerler.	5	(Kıbrıslılar) Iago, Cassio içki içmektedir.
18	Cassio gidecekken, Iago Roderigo'yu Cassio'ya saldırtır.	6	Iago, Roderigo'yu Cassio'ya karşı kışkırtır. Cassio sarhoş olur.
19	Kavga çıkar. Kavgada Montano yaralanır.	7	Roderigo ve Cassio kavga eder. Montano durdurmaya çalışırken yaralanır.
20	Othello gelir ve kavgayı çıkardığını düşündüğü Cassio'yu yaverlikten men eder.	8	Iago ortalığı telaşa verir. Otello gelir.
21	Desdemona ve hizmetkarlar gelir. Othello ile çıkarlar.	9	Otello kavgaya kızar ve Cassio'yu görevden alır.
22	Cassio yanlş anlamadan ötürü çok üzgündür. Iago af dilemesi için Desdemona'dan yardım almasını önerir.	10	Desdemona gelir. (duet?)
	3. perde 1. sahne		2. Perde

	Oyun		**Libretto**
23	(Kıbrıs. Kalenin Önü) Cassio, Soytarı, Çalgıcı Cassio Çalgıcıyı uzaklaştırır.	11	Iago Cassio'yu Bianca'yı kendine aşık edebileceğine ikna etmeye çalışır.
24	Iago gelir. Emilia ile Cassio'yu görüştürür.	12	Iago, Cassio'yu Desdemona ile görüştüreceğini söyler. Iago gider.
	2. Sahne		
25	Othello ve Iago kaleye gelir.	13	Otello gelir.
	3. Sahne		
26	(Kalenin Bahçesi) Desdemona ve Cassio konuşmakta. Desdemona Cassio'ya Othello'nun onu affetmesini sağlayacağını söyler.		
27	Othello ve Iago gelir.		
28	Cassio Othello ile karşılaşmamak için gider.		
29	Iago, Cassio'nun gidişini kuşkulu bulur. Othello'nun kafasını karıştırma niyetindedir.	14	Iago, Otello'nun aklını karıştıracak imalarda bulunur.
30	Desdemona ve Othello konuşmakta. Desdemona Othello'dan Cassio'yu affetmesini diler. Onu ikna etmeye çalışır.	15	Kıbrıslılar, Çocuklar, Gemiciler, Kadınlar, Desdemona, Otello, Iago.

	Oyun		**Libretto**
31	Desdeemona ve Emilia çıkar	16	Desdemona Otello'dan Cassio'yu affetmesini ister.
32	Iago ve Othello. Iago Cassio ve Desdemona arasında bir aşk ilişkisi olduğu imalarıyla Othello'yu kıskançlığa sürükler.	17	Otello öfkelenir.
33	Iago çıkar.	18	Iago Emilia'dan yerden aldığı mendili kendisine vermesini ister.
34	Othello ve Desdemona. Othello sıkıntılıdır. Desdemona ona mendil verir.	19	(Iago , Otello) Otello'nun kıskançlıktan gözü dönmüştür. Iago'dan delil ister.
35	Othello mendili istemez, mendil düşer.		
36	Emilia düşen mendili alır. Iago'ya teslim eder.		
37	Iago ve Othello. Iago Othello'yu iyiden iyiye kıskançlığa sokar. Cassio'nun gece Desdemona'yı düşlerken sayıkladığını anlatır. Desdemona'nın mendilinin Cassio'da olduğunu iddia eder.	20	Iago Othello'yu iyiden iyiye kıskançlığa sokar. Cassio'nun gece Desdemona'yı düşlerken sayıkladığını anlatır. Desdemona'nın mendilinin Cassio'da olduğunu iddia eder.
	4. Sahne		3. Perde

	Oyun		**Libretto**
38	(Desdemona, Emilia Ve Soytarı) (Kıbrıs. Kalenin önü) Desdemona Othello'yu ikna ettiğini bildirmek için Cassio'yu aramaktadır.	21	Araldo, Iago, Otello Venedik kadırgasının gelişi üzerine konuşur.
39	Othello gelir. Desdemona'dan kuşkulanmaktadır. Ondan mendilini ister. Desdemona mendili veremez. Kaybettiğini söyleyemez.	22	Desdemona gelir. Otello mendiliyle alnını bağlamasını ister.
40	Othello öfkelenir ve çıkar.	23	Desdemona mendili bulamaz. Otello kızar.
41	Emilia ve Desdemona konuşmukta. Kıskançlığa anlam vermeye çalışmakta.	24	Desdemona Cassio'yu affetmesini ister.
42	Cassio ve Iago gelir. Desdemona Cassio'ya Othello ile konuştuğunu anlatır. Othello'nun garip ruh halinden de bahseder. Iago çıkar.	25	Otello Desdemona'yı sadakatsizlikle suçlar.
43	Desdemona ve Emilia çıkar.		
42	Bianca gelir. Cassio'ya olan özleminden bahseder.		
43	Cassio mendili Bianca'ya verir. El işinden örnek çıkarmasını ister.		
	4.Perde 1. Sahne		

	Oyun		**Libretto**
44	(Kıbrıs. Kalenin önü) Othello ve Iago gelir. Iago Othello'yu yasak ilişkiye iyice inandırır.	26	Iago, Cassio'ya Bianca hakkında sorular sorar.
45	Cassio gelir. Othello saklanır.	27	Othello Cassio'nun Desdemona hakkında konuştuğunu düşünür.
46	Iago, Cassio'ya Bianca hakkında sorular sorar.		
47	Othello Cassio'nun Desdemona hakkında konuştuğunu düşünür.		
48	Bianca gelir. Cassio'ya mendili verir.		
49	Othello mendili görür. Cassio ve Desdemona'nın sözde ilişkisine kuşkusuz ikna olur.		
50	Bianca çıkar. Cassio çıkar.		
51	Othello saklandığı yerden çıkar. Desdemona ve Cassio'yu öldüreceğini anlatır.	28	Othello Iago'ya Cassio ve Desdemona'yı öldürmek istediğini anlatır.
52	Desdemona, Ludovico ve Muhafızlar gelir. Desdemona Ludovico'ya Cassio ve Othello arasında geçenleri anlatır.	29	Kıbrıslılar. Ludovico, Desdemona, Emilia, Roderigo, Iago. Desdemona Ludovico'ya Cassio ve Othello arasında geçenleri anlatır.
53	Othello Cassio üzerine konuşulmasına kızar. Desdemona'ya tokat atar.	30	Otello Desdemona'ya hakaret eder.

	Oyun		**Libretto**
54	Desdemona çıkar. Ludovico gördükleri karşısındaki şaşkınlığını Iago ile paylaşır.		
	2. Sahne		
55	(Kıbrıs. Kale. Bir oda) Othello odada Emilia'yı sorgulamaktadır.		
56	Desdemona gelir. Emilia çıkar. Othello Desdemona'yı suçlar.		
57	Emilia gelir. Othello ikisini de kendini aldatmakla suçlar.		
58	Iago, Desdemona ve Emilia. Othello'nun kıskançlığına anlam vermeye çalışılar.		
59	Desdemona ve Emilia çıkar. Roderigo girer.		
60	Roderigo Iago'ya kızmaktadır. Ona Desdemona için verdiği hediyelerin işe yaramamasından yakınır.		
	3. Sahne		

	Oyun		**Libretto**
61	Othello, Ludovico, Desdemona, Emilia ve muhafızlar. Othello Desdemona'dan yatmasını ve Emilia'yı göndermesini ister.		
63	Othello , Ludovico ve muhafızlar çıkar.		
64	Emilia Desdemona'yı yatmak üzere hazırlar ve çıkar.		
	5. perde 1. sahne		
65	(Kıbrıs. Bir Sokak) Iago ve Roderigo girer. Iago Roderigo'ya Cassio'yu nasıl öldürmesi gerektiğini anlatır.	31	(Iago, Roderigo, Kadınlar, Ekekler) Iago Roderigo'ya Cassio'yu nasıl öldürmesi gerektiğini anlatır.
66	Cassio gelir. Roderigo Cassio'ya saldırır.	32	(Emilia ve Desdemona) Emilia Desdemona'yı yatmak üzere hazırlar. Emilia çıkar.
67	Cassio Roderigo'yu yaralar.	33	Otello gelir. Desdemona'yı sorgular ve onu ihanetle suçlar. Desdemona'yı öldürür.
68	Iago saklandığı yerden çıkar. Cassio'yu yaralar.		
69	Ludovico ve Granito gelir. Cassio'ya yardım ederler.		
70	Iago tekrar gelir.		
71	Roderigo yardım ister. Iago Roderigo'yu bıçaklayarak öldürür.	34	Emilia gelir. Cassio'nun Rodrigo'yu öldürdüğünü anlatır.

	Oyun		**Libretto**
72	Bianca gelir.	35	Emilia Desdemona'nın öldüğünü anlar.
73	Emilia gelir.	36	Othello Iago'nun tüm ihaneti kanıtladığını anlatır.
	2. Sahne	37	(Cassio, Ludovico, Iago) Emilia mendili kendinin verdiğini anlatır. Kocasını yalanlar.
74	(Kıbrıs. Kale. Yatak Odası) Othello Desdemona'yı öldürür.	38	Iago Emilia'yı susturmaya çalışır.
75	Emilia gelir.	39	Cassio mendili yerde bulduğunu söyler. Montano Roderico'nun ölürken herşeyi itiraf ettiğini anlatır.
76	Othello'nun Desdemona'yı öldürdüğünü görür. suçsuzluğunu anlatmaya çalışır.	40	Iago kaçmaya çalışır.
77	Othello , Iago'nun tüm gerçeği anlattığı söyler. Mendili anlatır.	41	Otello kendini öldürür.
78	Emilia kocasını suçlar. Mendili kendinin verdiğini anlatır.		
79	Iago, Montano, Granito ve başkaları gelir.		
80	Emilia Iago'yu suçlar. Iago Emilia'yı tehdit eder.		
81	Othello Iago'nun üstüne atlar. Kılıç Montano tarafından alınmıştır. Iago Emili'ya kılıç saplar.		
82	Othello Desdemona'nın ölümüne ağlar.		

	Oyun		**Libretto**
83	Lodovico, Montano, Cassio, muhafızlar ve tutuklu Iago girer.		
84	Othello Iago'yu yaralar.		
85	Othello Cassio'dan bağışlanmak ister.		
86	Lodovico, Montano ve Granito Iago'nun çevirdiği dolapları anlatırlar.		
87	Othello kendini bıçakla öldürür.		
88	Herkes çıkar.		

3.4.4 Değerlendirme

Othello'nun müziği sade ve duru, teknik malzemenin kullanılışı ekonomik, öte yandan çok renkli, anlatım gücü yüksek, aralıksız akan süreli bir örgü gibidir. Eserin Milano Scala'daki ilk temsilinden önce provaları Verdi yönetilmiştir. Yaşlı besteci hergün çalışmalara katılmıştır. Othello'nun nasıl ölmesi gerektiğini göstermek için kendisini yere atmaktan çekinmemiştir. Hatta ilk temsil gecesi fırtına sesini veren büyük madeni levhaları yine Verdi sallamıştır. Opera uvertürsüz başlar. Orkestrada birkaç giriş notundan sonra perde açılır[130].

Othello oyununun birinci perdesi librettoya alınmamıştır. Olayların gelişimi operanın ilk perdesinde Iago, Roderigo ve Cassio'nun birkaç cümlesiyle seyirciye aktarılır. Oyun kişileri, Othello, Cassio, Iago, Desdemona, Bianca, Emilia, Roderigo, Montano, Venedik Dukası, Brabantio, Senatörler, Gratiano, Lodovico Soytarı, Gemici, Haberci, Subaylar, Askerler, Beyler, Çalgıcılar, Görevliler olarak yazılmıştır. Operadaki karakterler ise Othello, Desdemona, Iago, Cassio, Emilia, Roderigo, Lodovico, Montano, Un Araldo ile sınırlıdır. Verdi'nin operasındaki karakterler operada genel olarak karşılaşılan tek boyutluluğu kırmıştır.

Verdi **Othello**'yu klasik arya formu kullanmadan yazmıştır. Oscar Bie'ye göre bu eserde artık arya değil, aryayı hatırlatan vokal giriş melodileriyle, arya motifleriyle, lied bölümleriyle, melodik kuruluşlarla ve serbest bir recitative'in yanıbaşında yer alan kısa soluklu ama derin anlamlı cümlelerle karşılaşılır. Melodik pasajları bağlayan bu cümleler, adeta sahnede oluşup gelişen önemli bir olayı müziğin diliyle yorumlayan birer slogan olma niteliğini taşır. Verdi'nin Othello'sunda melodi, artık anne değil, çocuktur ve bu çocuğun sadece doğup büyüdüğü görülür[131].

Othello'nun librettosunu yazan Boito güçlü bir şairdir. Bu yüzden libretto edebi bir değere de sahiptir.

Birinci perdedeki serimin büyük önemi vardır ve karakterlerin derinlikleri ve birbirleri ile olan ilişkileri Shakespeare'de olduğu gibi derin değildir. Ama bu eserde Shakespeare'in klasik oyun metni, usta bir librettist elinde operaya taşınmıştır. Verdi de elindeki malzemeyi çok iyi değerlendiren bir beste yapmıştır. Verdi, Othello'da

[130] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 124
[131] Cevad Memduh ALTAR, a.g.y, ss. 129-130.

Wagner'in eserlerindeki gibi orkestranın insan sesine eşlik ettiği ve karşıt bir işlev üstlendiği, müziğin her dizesinin öbürü için gerekli olduğu, obbligato rol yaratmıştır. Obbligato'nun önemli örneklerini, Iago'nun ve Othello'nun monologlarında görebiliriz. Operanın birinci perdesinin müzikleri opera tarihi açısından anıtsal niteliktedir. Bu işbirliği Othello'nun başarısını açıklayabilir.

3.5 GOUNOD, FAUST

3.5.1 Charles Francois Gounod (1818-1893)

Charles François Gounod, müzik yaşamında ilk olarak güçlü bir piyanist olan annesinden etkilenmiştir. Daha sonra 1836-1838 yılları arasında konservatuvarda Halévy'nin kontrpuan sınıfında müzik eğitimine başlamıştır. Kompozisyon çalışmalarında Paer ve Lesueur gibi zamanın iki ünlü hocasından yararlanan Gounod, 1837 yılında Roma Ödülü (Devlet Kompozisyon Ödülü) ikinciliğini, 1839'da yazdığı "Fernand" adlı kantatla da Roma Ödülü birinciliğini kazanır.[132]

Paris'te Missions Etrangéres Kilisesi müzik şefliği ile organistliğine atanan besteci, bir süre de ruhban seminerlerine devam ederek dini eğitim almıştır. Bir ara din adamı olmayı düşünen Gounod, Alman besteci Robert Shumann'ın ve Fransız besteci Hector Berlioz'un eserlerine ilgi duymaya başlayınca yine sahneye yönelmiştir.[133]

1851 yılında Paris'teki Grande Opéra'da ilk olarak sahneye konulan Sapho adlı operasıyla ilk sahne eserini vermiştir. Ancak o tarihlerde sahne tekniğini yeterince tanımayan Gounod'nun hem bu ilk eseri, hem de bunu izleyen La Nonne Sanglante (Kanlı Rahibe) adlı operası (1854) yeteri kadar başarı sağlayamamıştır. Bu deneyimler bestecinin zamanla kendini tamamen dramatik kompozisyona vermesine yol açmıştır.[134]

Çalışmalarını zamanla yalnızca opera alanında yoğunlaştıran Gounod'yu dünya çapında üne kavuşturan en önemli eser, Faust (Margarethe) operası olmuştur. Faust operasının librettosu, Goethe'nin Faust trajedisinin büyük ölçüde değişik bir versiyonu olmasına rağmen klasik anlamda yazılmış iyi bir eserdir. Fransa'da büyük-opera türüne giden yolda Gounod'nun Faust operası başlangıç olmuştur. Ancak bestecinin daha sonra yazdığı eserler yine çok başarılı değildi. Gounod, nitelikli opera eseri yaratma yolunda ikinci zirveyi yine bir uyarlama olan **Romeo ve Juliet** operası ile yapmıştır. Premieri 1867'de Paris'te Théatre Lyrique'te yapılan

[132] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, s.178
[133] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, s.179
[134] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, s.179

Romeo ve Juliet (Romeo et Juliette) operası Fransa'da Faust'tan da üstün tutulmuştur. [135]

Bu eserinde ilk olarak Richard Wagner'in izinde yürümeyi deneyen Gounod, müzikli yorumun ağırlık noktasını sahneden orkestraya aktarmıştır. Alman müzikoloğu Dr. Theodor Werner, Gounod'nun Faust operası için şöyle demektedir:

> *"... Doğrusu bestecinin kendini Faust'a kaptırmış olması, konuyu gereğince duymuş olduğunu her vesileyle belli etmesinden anlaşılıyor. Dini, hissi ve halka dönük sahnelerin Klasik formlara sımsıkı bağlı bir mükemmellik içinde işlenmesi, özellikle lirik sahnelerde gerçek anlamını bulan müzikal dilin serbestçe akışından yansıyan sıcaklık, Alman ruhunu oldukça tatmin etmektedir ki bunu da ilk oyunu 1859 yılında Paris'teki Théatre Lyrique'te başarılı sonuç vermiş olan eserin, 1861 yılında Darmstadt'ta yapılan ilk oyununda da aynı başarıyı elde etmiş olması açıkça göstermektedir. Kaldı ki "büyük-opera" türüne dayalı olarak geliştirilmiş bulunan eser, 1869 yılından beri bütün dünyaya yayılmış bir yaratış olma niteliğini kazanmıştır. İlk oyunu 1867 yılında yapılmış olan (Théatre Lyrique) ve özellikle Fransızların çok beğendikleri "Roméo et Juliette" operasında ise, besteci, daha ziyade kendi yaratışlarına uygun bir konuyu işlemiş... bu arada Wagner stiline de yaklaşarak, müzikal anlatımın ağırlık noktasını sahneden orkestraya kaydırmıştır..."*[136]

MICHEL CARRE ve JULES BARBIER

Fransız librettist Michel Carre (1821-1872) ressam olmak amacıyla 1840'da gittiği Paris'te yazmayı tercih etmiştir. Librettolardan önce şiir ve oyunlar yazar. Mirette için yazdığı librettosu Fransa'da hiç sahnelenmemiştir ama daha sonra Londra'da İngilizce'ye çevrilerek sahnelenir. Charles Gounod'un Mireille'sinin (1864) metinini yazmıştır. Bizet'nin Les Pècheurs de Perles librettosunda ise Eugène Cormon ile birlikte işbirliği yapmıştır. Bununla birlikte, Camille Saint-Saëns'ın Le timbre d'argent'ı (libretto 1864 yılında yazıldı, 1877'de ilk kez sahnelendi), Gounod'un **Romeo ve Juliete**'si (1867) ve Offenbach'ın Les contes d'Hoffmann'ı

[135] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, s. 181.
[136] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 2**, s. 181

(1881) gibi çok sayıda operaya Jules Barbier ile birlikte librettolar yazdı. Barbier ile yazdığı diğer librettolar gibi bunlar da var olan edebi eserlerin adaptasyonlarından ibaretti. Jules Barbier (1825 -1901), on yıllar boyunca Gounod'un en ünlü operalarından biri olan **Faust** için librettoyu yazmadan önce sözleri popüler şarkılı komik oyunlar yazmıştır. Daha sonra en önde gelen Fransız opera ve operet bestecileri ile birlikte çalışarak geleneksel senaryo ve karakterleri herkesin seveceği librettolar halinde işlemiştir.

3.5.2 Goethe'nin Faust Oyunu

Faust, Goethe'nin en önemli eserlerinden biridir. Yazar, bu romanı çok genç yaşta yazmış, daha sonra olgunluk yıllarında yeniden ele alarak son şeklini vermiştir. Johan Wolfgang von Goethe (1749 - 1832), Frankfurt'ta doğmuştur. Varlıklı bir aileye mensup olan Goethe, küçük yaşta Fransızca, Latince ve eski Yunanca öğrenmiştir. Bu sayede tiyatro ve güzel sanatlarla tanışmıştır. 1765'te hukuk eğitimini almaya başlamıştır. Hastalığı nedeniyle evine dönen Goethe'nin, din ve mistisizmle tanışması bu döneme rastlar. İyileştikten sonra hukuk eğitimini Strasburg'da tamamlar. Dil üzerine araştırmalar yapan Herder ile yakın dostluk kurmuştur. 1786 yılında Roma'ya giderek güzel sanatlar üzerine araştırmalar yapmıştır. Goethe, Almanya'ya döndükten sonra evlenmiş ve Jena kentinde ikamet ederken Schiller ile tanışmıştır. Siyasi karışıklıklar ve toplumsal patlamalar sırasında Schiller'in ölümünden olumsuz etkilenmiş ve Jena kentinden 1805'te ayrılmıştır. Goethe, Jena kentinden ayrıldıktan sonra en verimli dönemini yaşamış ve sürekli yazmıştır. En önemli eseri olan Faust'u da bu zamanlarda tamamlamıştır.

Oyun, 'Tiyatroda ön oyun' başlıklı bölümle başlamaktadır. Bu bölümde, tiyatro müdürü, ozan ve palyaço arasında diyaloglar vardır. Tiyatro müdürü, sahnelenecek bir oyun üzerinde ozan ve palyaço ile konuşur. Her oyunda onlara yardım ettikleri için mutludur. Fakat aralarında görüş ayrılıkları vardır. Tiyatro müdürü, sahnelenecek oyunun seyirciyi merak ettirecek olaylardan oluşması gerektiğine inanmaktadır. Ona göre tiyatro, halkın ruhunu doyurmalıdır. Ozan ise kusursuz bir yapıtın, uzun yılların ve emeğin sonucunda ortaya çıkabileceğini düşünmektedir. Seyircinin beklentisi yeterli değildir ona göre. Palyaço ise seyircinin sadece eğlenceyi istediğine inanır. Neticede, tiyatro müdürü bütün olanakları kullanarak iyi bir oyun düzenlemelerini istemektedir.

Oyun, gökyüzünde mukaddime ile başlar. İsrafil, Cebrail, Mikail ve Mefistofeles arasında bir diyolog geçer. Mefistofeles ile diğer melekler arasındaki farklılık bu konuşmayla ortaya çıkar. Konuşmalardan Mefistofeles'in şeytan olduğu anlaşılır. Konuşmaya Tanrı da katılır. Mefistofeles, Tanrı ile bir yarışa girer. Bir insanı yoldan çıkartacaktır şeytan. Gökyüzü kapanır ve melekler dağılır.

Yüksek tavanlı, dar, gotik tarzında bir odada Faust tek başına oturmaktadır. Pek çok ilme vâkıf olan Faust, kendisinin aslında bir şey bilmediğini düşünmektedir. Bu yüzden, artık öğrencilere bir şeyler anlatamayacağına inanmaktadır. Ayrıca eski huzurunu yitirmiştir. İlahî olana karşı kuşku içindedir. Bugünlerde bu boşluğu doldurmak için büyülerle ilgilenmektedir. Nostradamus'un el yazmasını açar. Doğayı nasıl kavrayabileceğini düşünür. Doğa ruhunun işaretini söyleyince gizemli bir ruh ortaya çıkar. Ruh onun kendisine benzemediğini söyler. Aralarındaki konuşmayı duyan Wagner içeri girer. Faust'un bir tirad okuduğunu sanır. Faust, Tanrı'yı, varlığın anlamını sorgulamaktadır. Paskalya kutlamalarının olduğu o gün, o, Hristiyanlıktan uzaklaşmış durumdadır.

Şehir kapısının önünde pek çok insan törenlerde eğlen-mek için gelmiştir. Neşe içinde, eğlenmeyi hayal etmektedirler. Bu ilkbahar günlerinde Faust ve Wagner de bu kalabalığa katılır. Halk, babası ve kendisi halka büyük yardımları olmuş bu doktoru yanlarında görmekten dolayı çok mutludur. Oysa Faust onların iyi niyetleri karşısında çok üzgündür. Çünkü aslında bir doktor olan babası ona göre pek çok kişinin ölümüne neden olmuştur. Wagner'le bunları konuşurken garip bir köpeğin geldiğini görür.

Faust, köpeği ile çalışma odasına girer. İncil'i açan Faust, onu farklı anlamlandırmaya başlar. Şüpheler içinde kıvranmaktadır. Köpek, bir öğrenci kılığına bürünür. Faust, onun kötü bir ruh olduğunu anlar. Önce köpek, sonra öğrenci kılığına bürünen varlık, Tanrı ile bir insanı yoldan çıkarma anlaşması yapan Mefistofeles'tir. Mefistofeles, Faust'la konuşarak onu kandırmaya başlar. Mefistofeles onu haz ve eylemlere sürükleyebileceğini ve mutlu anlar yaşatabileceğini söyler. Bu süreç içinde hep yoldaşı olabilecektir. Ancak bir anlaşma yapmalıdır onunla. Faust, gözünü boyayarak onu kandırabilirse anlaşmayı kabul edeceğini söyler. Mefistofeles kanla yazılmış yazılı bir anlaşma da ister ondan.

Mefistofeles önce akıl ve bilimi bırakmasını ister ondan ve çalışma odasından birlikte ayrılmaya karar verirler. Faust hazırlanmak için gittiğinde odaya gelen bir öğrenciyi Mefistofeles kısa sürede kandırır ve şeytanhğıyla onu yoldan çıkarır. Faust ve Mefistofeles bir meyhaneye giderler. Neşeli bir topluluk içine girerler. Mefistofeles oradaki insanların nefislerini kullanarak onlara en iyi içki ve şarap

mahzenlerini gösterir. Gerçekte bir hayal olan bu görüntülere ellerini uzattıklarında görüntüler ateş olur; çünkü cehennemden gelmişlerdir.

Meyhaneden sonra Faust ve Mefistofeles, cadıların kazan kaynattıkları bir mutfağa giderler. Çok çirkin görüntüleri olan bir cadı ailesi ile karşılaşırlar. Faust 30 yıl önceki gibi kendini dinç hissetmek için bu kazanda kaynatılan iksiri içmek zorundadır. Faust orada bulunan büyülü bir aynada arzularını harekete geçiren bir kadın hayali görür. Faust, büyülü iksiri içer. İksiri içtikten sonra bütün kadınları çok güzel görmeye başlar. Mefistofeles, onu yoldan çıkarmaya başlamıştır.

Caddede gezen Faust yolda Margarete'i görür, onu çok güzel bulur ve yanına yaklaşır. Ona eşlik etmek ister. Ahlaklı bir kız olan Margarete buna müsaade etmez. Faust, Mefistofeles'e o kızı kendisine ayarlamasını söyler. Mefistofeles, bunun zaman alacağını; çünkü kızın dindar olduğunu söyler. Faust, tamamen arzularının esiri olmuştur.

Mefistofeles, Margarete'i baştan çıkarmak için çok pahalı bir mücevheri gösterişli bir kutu içinde dolabına koyar. Fakir bir kız olan Margarete hayretler içinde kalır. Mücevherleri kimin koyduğunu anlayamaz. Önce nefsine çok hoş gelir, takar. Sonra annesine verir. Dini bütün bir kadın olan annesi de mücevherleri kiliseye bağışlar. Bu arada Margarete, Faust'u unutamamaktadır. Onun çok yakışıklı olduğunu düşün-mektedir.

Margarete'e yeni bir mücevher daha gelmiştir. Komşusu Marthe'nın yanına gider ve bu sefer mücevherleri vermek istemediğini anlatır. Onun evine gelip canı isteyince mücevherleri takacaktır. O da yavaş yavaş yoldan çıkmaktadır. Bu arada Mefistofeles, Marthe'nın evine gelir. Ona kocasının öldüğünü söyler. Şahit olarak da arkadaşı Faust'u getirecektir. Kadına sadece ölüm yalanını uydurmakla kalmaz, kocasının onu aldattığını da söyler.

Akşam, olunca Mefistofeles ve Faust güya şahitlik yapmak için Marthe'nın evine giderler. Faust, Margarete'i kandırır. Ona onu sevdiğini söyler. Bir süre sonra Margarete'e sahip olur. Fakat arzularını yenemeyen Faust, bütün insani değerlerini kaybetmediğinden vicdan azabı duyar. Margarete'in kirlendiğini ve bir de çocuk beklediğini ağabeyi öğrenir. Mefistofeles, Faust'la Margarete'in ağabeyinin yan yana gelmesine sebep olur ve Faust'a zorla onu öldürtür.

Faust, şeytan yüzünden her çeşit kötülüğü yapmıştır. Kendini kötü hissetmektedir. Margarete'in hapiste olduğunu ve idam edileceğini öğrenir. Onu kurtarmak için Mefistofeles'le bulunduğu hücreye giderler. Margarete, yaşadığı olaylardan sonra yarı deli hâlinde, pişmanlık içinde kıvranmakta, günahlarının bağışlanması için Allah'a dua etmektedir. Faust'la gelmeyeceğini, günahlarının cezasını bu dünyada çekmek istediğini söyler. Melekler, Margarete'in yüce katta kurtulduğunu söylerler. Faust şeytanla birlikte oradan ayrılır.

3.5.3 GOUNOD'UN FAUST OPERASI

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.

Faust - Tenor

Mephistopheles - Bas

Wagner - Bariton

Valentin -Bariton

Siebel -Soprano

Marguerite -Soprano

Martha Schwerlein - KontrAlto

BİRİNCİ PERDE

Doktor Faust'un gotik üslubunda döşenmiş kasvetli odası. Faust bir kitap okumaktadır. Başını okumakta olduğu kitabından kaldırır, ölüm korkusundan ve gençliğe duyduğu özleminden bahseder. Dışardan neşeli bir koro duyulur, gençler bayrama gitmektedirler. Faust büsbütün kederlenir. Dua etse derdine çare bulacağından emin değildir, şeytanı çağırmaya karar verir. Orkestrada korkunç akorlar yükselirken şeytan yani Mephistopheles, belinde kılıcı, sırtında pelerini, yüzünde alaycı bir gülümsemeyle gözükür. Faust'un isteğinin para mı, ün mü olduğunu sorar. O gençliği arzulamaktadır. Şeytan buna karşılık ondan ruhunu ister. Faust düşünürken Méphisto oyununu oynar, duvarda çıkrık başında güzel bir kız hayali belirir, bu Marguerite'dir. Faust heyecanla teklifi kabul eder. Şeytan ona kızı hemen o gün göstereceğine söz verir, her ikisi de sevinçle çıkarlar.

İKİNCİ PERDE

Küçük bir Alman şehrinde panayır alanı. Grup halinde toplanmış üniversite öğrencileri içip eğlenmektedirler. Hepsi danslar eşliğinde çıkarlarken sahneye genç asker Valentin ve arkadaşı Siebel girerler. Delikanlı savaşa gitmektedir. Siebel'e ondan kız kardeşi Marguerite'e bakmasını, korumasını söylemekte, savaşta başarı sağlayacağını umut etmektedir. Siebel kızı koruyacağına söz verir. Sahneye bir adam kılığında Méphisto girer. Sonra Valentin'in elini alıp bakar ve ona savaşta öleceğini bildirir. Siebel kendi kaderini okumasını isteyince ona dokunduğu her çiçeğin

kuruyacağını söyler. Bu çiçekleri Marguerite'e de götürse solacaklardır. Kız kardeşinin adı geçince Valentin çok sinirlenir. Mephistopheles fıçıya bir dokunuşuyla şarap akıtarak herkesi Marguerite'in şerefine içki içmeye çağırır. Valentin Mephisto'ya kılıcını çeker, fakat kolu istemsiz yana düşer. Gençler ellerinde kılıçları ile duruma müdahale ederler. Valentin sahneyi kavgayı ayıran halkla terk eder. Bu sırada genç ve yakışıklı Faust gelmiştir. Mephisto Siebel'i Marguerit'in yanından uzaklaştırır. Faust hayalini gördüğü kıza yaklaşarak onu sevdiğini söyler. Fakat kız genç adamın aşkını kabul etmemiştir.

ÜÇÜNCÜ PERDE

Marguerite'in bahçesi. Siebel, elinde bir çiçek buketiyle görünür. Arkadaşının kardeşini korumaya söz vermiş, fakat bu defa ona aşık olmuştur. Bu sırada elindeki çiçekler solmuştur. Kenarda Meryem Ana heykeli önündeki suya elini batırarak taze çiçekler derler, bunların solmadığını görür. Buketi kızın kapısına bırakırken Mephistopheles yanında Faust'la girerek bir süre delikanlıyı seyrederler. Siebel bahçenin başka bir bölümüne gitmiştir. Mephistopheles bu sırada bir sandık mücevherle dönerek sandığı Siebel'in bıraktığı buketin yanına koyar. Marguerite kulübeden çıkar, aklı sabah gördüğü gençtedir. Birden gözü Siebel'in buketine ilişir, buketin yanındaki sandığı açar, elmaslar gözünü kamaştırmıştır. Sahneye giren Martha da büyük hazine karşısında şaşırmıştır. Biraz sonra Mephistopheles ve Faust gözükürler. Şeytan Martha'ya kocasının öldüğünü bildirir. İki sevgili yanlarından uzaklaşırlar. Mephistopheles Martha'ya sevgisini söylemektedir. İki genç dönerler, Marguerite çiçek yapraklarını yolarak fal bakmaktadır. Kız ertesi günü Faust'la buluşmak üzere kulübeye girer. Mephistopheles'in şeytani kahkahası ile perde biter.

DÖRDÜNCÜ PERDE

Birinci sahne - Marguerite'in odası. Kız odada çıkrık çevirmekte, dışardan arkadaşlarının sesi gelmektedir. Marguerite anne olmak üzeredir. Siebel gözükür. Marguerit'e aşıktır ve Faust'u bulup öldürecektir. Marguerite kilisede dua etmek üzere ayrılır.

İkinci sahne - Genç kız dua ederken Mephistopheles'in sesiyle ürperir. Bir mezar açılır, içinden şeytan çıkar ve ona dua etmemesini, çünkü ruhunun eninde

sonunda kendisinin olacağını söyler. Marguerite büyük bir korkuya kapılır. Mephistopheles dışardan gelen dua sesleri arasında kaybolur.

Üçüncü sahne- Kilise yanındaki alan. Savaştan dönen askerlerin korosu duyulmaktadır. İçlerinde Valentin de vardır. Siebel Valentin'e her şeyi anlatır. Bu sırada Mephistopheles ve Faust gözükürler. Şeytan Marguerite için bir serenat söylemeye başlar. Valentin kardeşinin kastedildiğini anlamıştır. Valentin ve Faust arasında düello başlar. Faust Mephistopheles'in yardımıyla Valentin'i yaralamıştır. Delikanlı ölürken o sırada yaklaşan Martha ve kardeşine lanetler yağdırır. Marguerite hıçkırarak ağlarken perde kapanır.

BEŞİNCİ PERDE

Birinci sahne - Mayısın ilk günü Harz dağlarında Walpurgis gecesi. Uzaktan bir kadın korosu duyulur. Mephistopheles yanında Faust ile gözükür. Bu arada şeytanın emriyle tarihin ünlü kadınları Kleopatra, Truvalı Helen, Firin dans etmekteler. Faust ansızın Marguerite'in boynu kesilmiş halde hayalini görür ve dehşete kapılır. Mephistopheles'ten kendisini sevgilisine götürmesini rica eder.

İkinci sahne - Marguerite'in hapsedildiği zindan. Kadın bir sinir krizi geçirip çocuğunu öldürmüş ve idama mahkum edilmiştir. Taşların üzerinde uyurken Mephistopheles ve Faust girerler. Faust kızı bir aşk şarkısıyla uyandırır. Yeni ve mutlu bir hayat yaşayacaklarını anlatır. Marguerite, Faust'u ilk gördüğü günü, kulübesini hatırlamıştır. Şeytan Faust'u kendisiyle gelmesi için uyarır. Marguerite dua etmeye başlar. Melekler Marguerite'in ruhunu göğe doğru götürürlerken Mephistopheles yanında kurbanı ile zindandan uzaklaşır.

3.5.4 Faust Oyun ve Libretto Karşılaştırma Tablosu

FAUST KİŞİLER

Oyun	Libretto
Faust	Faust (tenor)
Mefistofeles	Mephistopheles (bas)
Margarete	Marguarite (soprano)
Wagner	Wagner, genç bir öğrenci (bariton)
Marthe	Martha Schwerlein, Marguarite'nin komşusu ve arkadaşı (kontralto)
	Valentin, bir asker, Marguarite'nin kardeşi (bariton)
	Siebel, Marguarite'ye aşık bir genç (soprano)

FAUST OLAY DİZİSİ

	Oyun		Libretto
	1. Perde		1. Perde
1	Gece		
2	Yüksek kubbeli, dar ve gotik bir odada Faust, heyecanlı bir halde, yazı masasının başında, iskemlesinde oturur.		
3	Neler yaptığından, neler okuduğundan, insanların ona nasıl hitap ettiğinden, kısaca hayatından bahseder.	1	Neler yaptığından, neler okuduğundan, insanların ona nasıl hitap ettiğinden, kısaca hayatından bahseder.
4	İnsanlara seslenir, hayatın sırrını çözmek için Nostradamus'tan ilham almalarını söyler.	2	İnsanlara seslenir, hayatın sırrını çözmek için Nostradamus'tan ilham almalarını söyler.
5	Kitabı açar ve kainatın ruhuna ait işareti görür. Yaşama yeniden tutunduğunu hisseder.		
6	İşarete bakar.		
7	Dert yanar her şeye.		
8	Memnun olmadığını gösteren bir tavırla kitabın sayfalarını çevirir ve arzın ruhuna ait işareti görür.		

	Oyun		Libretto
9	Kitabı eline alır ruhun işaretine esrarengiz bir şeyler söyler.		
10	Kırmızımsı bir alev belirir ve ruh bu alevin içinde görünür.		
11	Ruh onu kimin çağırdığını sorar.		
12	Faust başını çevirir.		
13	Faust, Ruh'a tahammül edemediğini söyler fakat Ruh onu ısrarla çağırdığını anlatır.		
14	Ruh, Faust ile kendisini aynı seviyede görmektedir.		
15	Ruh kaybolur.		
16	Faust olduğu yere yıkılır.		
17	Kapı vurulur.		
18	Sırtında gecelik, başında takke, elinde lamba olduğu halde, Wagner içeri girer.		
19	Faust öfkeyle ona döner.		
20	Wagner duyduğu şeyleri nutuk sanmıştır ve dinlemek için gelmiştir.		
21	Faust, Wagner'a hayatla ilgili öğütler verir.		

	Oyun		Libretto
22	Wagner sohbeti beğenir fakat paskalyanıın ilk günü olduğunu söyleyerek çıkar.		
23	Faust kendi kendine, Wagner'ı dar kafalı bulur ve bu konu hakkında konuşur.		
24	Geçmiş zamanlarla ilgili konuşur ve onların şerefine kadeh kaldırır bardağı ağzına götürür.		
25	Çan sesleri ve koro şarkıları.		
26	Melekler Korosu, İsa'nın tekrar dirildiğini fanilerin sevinmesini söyler.		
27	Faust, sesin neye ait olduğunu anlar ve yorumlar.		
28	Kadınlar Korosu, İsa'yı gömerken neler yaptıklarından bahseder ve selamlar.		
29	Melekler korosu, isa'ya inanan insanların mutlu olmasını söyler.		
30	Faust, ilahilerin devam etmesini ister ve yeniden hayata döndüğünü söyler.		

	Oyun		Libretto
31	Çömezler Korosu O'nun göklere uçtuğunu ve bütün dertleri onların çekeceğini, Faust'a kaderin güldüğünü söyler.		
32	Melekler Korosu, İsa'nın tekrar dirildiğini fanilerin sevinmesini, O'na inanan herkesin mutlu olmasını söyler.		
	Şehir Kapısının Önünde		
33	Her sınıftan birçok insanlar gezmeye çıkıyorlar.	3	Her sınıftan birçok insanlar gezmeye çıkıyorlar.
34	Birkaç işçi, başkaları, birinci grup, bir işçi, bir başkası, ikinci grup, üçüncü bir işçi, dördüncüsü, beşincisi, hizmetçi kız, öteki, öğrenci, şehirli genç kız, ikinci öğrenci, dilenci, ihtiyar kadın, askerler.	4	Birkaç işçi, başkaları, birinci grup, bir işçi, bir başkası, ikinci grup, üçüncü bir işçi, dördüncüsü, beşincisi, hizmetçi kız, öteki, öğrenci, şehirli genç kız, ikinci öğrenci, dilenci, ihtiyar kadın, askerler.
35	Hepsi bir yerlere gitmek için plan yaparlar, birbirlerine laf atarlar, diğer ülkelerde savaş olmasına rağmen kendilerinin huzur içinde yaşamasını anlatırlar.	5	Hepsi bir yerlere gitmek için plan yaparlar, birbirlerine laf atarlar, diğer ülkelerde savaş olmasına rağmen kendilerinin huzur içinde yaşamasını anlatırlar.
36	Askerler, kadınlarla ve savaşla ilgili konuşurlar.	6	Askerler, kadınlarla ve savaşla ilgili konuşurlar.
	Faust ve Wagner		
37	Faust bahardan ve getirdiği güzelliklerden, insanların nasıl eğlendiğinden bahseder.		

	Oyun		Libretto
38	Wagner, Faust'la gezmeye çıkmasının iyi olduğundan insanların eğlencelerini sevmediğinden bahseder.		
39	Köylüler, ıhlamur ağacının altında kızlarla, erkek kadın ilişkisiyle ilgili şarkı söyler ve oynarlar.		
40	İhtiyar köylü, Faust'un aralarında olmasından duyduğu mutluluğu anlatır ve ona içki verir.		
41	Faust içkiyi alır, teşekkür eder.		
42	Halk bunların etrafına toplanır.		
43	Hayatla ilgili konuşurlar. Faust ve Wagner yollarına devam eder.		
44	Faust , gösterilen bu ilgiyi ne kadar anlamsız bulduğunu anlatır.		
45	Samanların arasında bir köpek görürler. Faust, köpeğin kendilerini bağlamak için sihirli ilmekler attığını söyler Wagner inanmaz.		
46	Köpek iyi eğitimlidir ve hiçbir ruh izine rastlamamıştır.		
47	Şehir kapısına doğru giderler.		

	Oyun		Libretto
	Okuma Odası		
48	Faust fino köpeğiyle içeri girer.		
49	Onları koşup eğlendirdiği için köpeği en iyi şekilde ağırlar.		
50	Kalın bir kitabı açar üstüne eğilir.		
51	Başlangıçta kelam vardır sözünün üzerinde düşünür, tartışır.		
52	Köpek şekil değiştirir ve bir yaratığa benzer.		
53	Ruhlar onu kurturmak için gelir.		
54	Faust dualar okur.		
55	Mephistopheles, dumanlar dağılırken öğrenci kılığında biri sobanın arkasından çıkar.	7	Mephistopheles, dumanlar dağılırken öğrenci kılığında biri sobanın arkasından çıkar.
56	Faust, finonun marifetinin bu olduğunu düşünür ve sebebini sorar.		
57	Mephistopheles, daima kötülük isteyen ve her zaman iyilik yapan şeyin parçası olduğunu söyler. Her zaman inkar eden ruhtur.	8	Mephistopheles, daima kötülük isteyen ve her zaman iyilik yapan şeyin parçası olduğunu söyler. Her zaman inkar eden ruhtur.

	Oyun		Libretto
58	Mephistopheles, dışarı çıkmak ister fakat kapıda çizilmiş peri ayağı yüzünden çıkamaz şeytenlerın girdiği yerden çıkmaları gerektiğini söyler.	9	Mephistopheles, dışarı çıkmak ister fakat kapıda çizilmiş peri ayağı yüzünden çıkamaz şeytenlerın girdiği yerden çıkmaları gerektiğini söyler.
59	Gitmek için birbirlerine şartlar söylerler ve kabul ederler.	10	Gitmek için birbirlerine şartlar söylerler ve kabul ederler.
60	Ruhlar, çeşitli şeylerden oluşan bir şarkı söylerler.		
61	Faust uyur, Mephistopheles onları faust'u uyuttukları için tebrik eder.		
62	Faust uyanır ve aldatıldığını anlar.		
	Okuma Odası		
63	Faust, Mephistopheles.		
64	Mephistopheles, içeri girmek için izin ister, Faust verir.		
65	Faust yaşlı olmasından, bu dünyanın ona bir şey veremeyeceginden, Tanrı'dan, ölümü özlediğinden bahseder.		
66	Tüm bunlar üzerine ikisi bu konuları tartışırlar.		
67	Ruhlar korosu görünmeden, Faust için iyi dileklerde bulunur dua eder.		

	Oyun		Libretto
68	Mephistopheles, onlarla alay eder.		
69	Birlikte yola çıkmak için plan yaparlar, dışarıda bir öğrenci dolaşır, Faust onunla konuşmak istemez.		
70	Mephistopheles, Faust kılığına girer.		
71	Faust'a hazırlanmasını söyler, Faust gider.		
72	Mephistopheles, Faust'un uzun cüppesi içinde öğrenciyi karşılar.		
73	Öğrenci girer.		
74	Öğrenci kendisini orada kalmak için kabul etmesini ister, doğru yere geldiğini söyler.		
75	Ne üzerine çalışmak istediğini sorar. Öğrenci yeryüzü ve gökyüzündeki her şeyi bilmek istediğini söyler.		
76	Öğrenci gitmeden önce hatıra defterini verir, bir şeyler yazar geri verir.		
77	Okur defteri saygı ile kapatır ve veda ederek çekilir.		
78	Faust içeri girer.		

	Oyun		Libretto
79	Nereye gideceklerini sorar. Önce küçük sonra büyük dünyayı göreceklerini söyler.		
	Leiptzig'de Auerbackh'ın Meyhanesi		2. Perde
	Şen Delikanlılar Grubu	11	Şen delikanlılar grubu. (Genç kızlar, oyunda bu bölümde olmayan Valentin, Wagner.)
80	Frosch, eğlenememkten dolayı dert yanar, Brander bunun için onu suçlar.		
81	Frosch, bir bardak şarabı başından aşağı döker.		
82	Siebel, hır çıkaranların çıkmasını ister, şarkı söyler.		
83	Altmayer, şarkı söylemesinden hoşlanmaz.		
84	Frosch, politik bir şarkı söyler. Kimse hoşlanmaz.		
85	Brender, masanın üstüne vurur.		
86	Koroyla birlikte mecazi anlamda fareyi kullanarak bir şarkı söyler.		
89	Faust ve Mephistopheles içeri girer.	12	Faust ve Mephistopheles içeri girer.

	Oyun		Libretto
90	Mephistopheles, Faust'u yaşamanın kolayını asıl bulduklarını göstermek için bu insanların yanına getirir.	13	Mephistopheles, Faust'u yaşamanın kolayını asıl bulduklarını göstermek için bu insanların yanına getirir.
91	Faust herkesi selamlar. Siebel teşekkür eder, Mephistopheles'i süzer. Bir ayağının aksadığını görür.		
92	Hepsi ondan bir şarkı ister.	14	Hepsi ondan bir şarkı ister.
93	Bir pireyi kullanarak onun üstünden ne yaparsan yap ne giyersen giy olduğun şeyi değiştiremezsin manasını taşıyan bir şarkı söyler.	15	Bir pireyi kullanarak onun üstünden ne yaparsan yap ne giyersen giy olduğun şeyi değiştiremezsin manasını taşıyan bir şarkı söyler.
94	Herkes çok beğenir.	16	Herkes çok beğenir.
		17	Mephistopheles, Valentin ve Siebel'e gelecekleriyle ilgili kötü şeyler söyler, onun büyücü olduğunu düşünürler ve nefret ederler. (Oyunda böyle bir sahne yok.)
			3. Perde
		18	Siebel, Margarete olan aşkını anlatan bir şarkı söyler. (Oyunda böyle bir sahne yok.)
		19	Siebel, Margarete'ye çiçek getirmiştir. Mephistopheles ise mücevherler. Hangisini tercih edeceği beklenir. (Oyunda böyle bir sahne yok.)

	Oyun		Libretto
95	Mephistopheles bir burgu ve bal mum ister istedikleri şaraplardan yaratmak için.		
96	Masanın, Frosch'un oturduğu taraftaki kenarında bir delik açar.		
97	Biri şampanya ister, delik açar. Bu sırada biri, bal mumundan tıpalar yaparak, delikleri tıkamıştır.		
98	Mephistopheles, Siebel'in oturduğu yere yaklaşır, delik açar.		
99	Deliklerin hepsi açılıp tıpaları tıkandıktan sonra, garip işaretlerle.		
100	Tıpaları çekerler ve herbirinini bardağına, istediği şarap akar.		
101	Yere bir şey dökmemelerini söyler. Tekrar tekrar içerler.		
102	Hepsi şarkı söylerler.		
103	Siebel dikkatsizce içerken şarap yere dökülür ve alev halinde parlar.		
104	Yangın çıkar fakat Mephistopheles ateşe durmasını söyler, durur.		

	Oyun		Libretto
105	Herkes sinirlenir. Altmayer masadan bir tıpa çıkarınca üstüne doğru ateş fışkırır.		
106	Bıçaklarını çekerler ve Mephistopheles'in üzerine atılırlar.		
107	Mephistopheles ciddi bir tavırla onları durdurur ve fikirlerinin karışmasını söyler.		
108	Şaşkın bir halde birbirlerinin yüzüne bakarlar.		
109	Brander, Siebel'i burnundan yakalar. Ötekilerde birbirlerine aynı şeyi yaparak bıçaklarını kaldırırlar.		
110	Mephistopheles yukarıda olduğu gibi, gözlerinin bağını çöz artık der ve Faust'la ortadan kaybolur.		
111	Gençlerde birbirlerinden ayrılırlar.		
112	Olan bitene anlam veremezler ve sorularla başbaşa kalırlar.		
	Büyücü Mutfağı		
113	Alçak bir ocakta yanan ateşin üstünde büyük bir kazan kaynar ve bundan yükselen buharların içinde, çeşitli hayaller görünür.		

	Oyun		Libretto
114	Ocağın yanında bir dişi şebek kazanı karıştırır ve taşmamasına dikkat eder.		
115	Erkek şebek, yavrularıyla birlikte, onun yanına oturmuş ısınır.		
116	Duvarlarla tavan, son derece garip büyücü aletleriyle süslenmiştir.		
117	Faust, büyü aleminden nefret ettiğini ve orada çare bulamayacağını söyler.		
118	Mephistopheles, hayvanlara kadını sorar. Çıkıp gittiğini ve ayaklarını ısıttıkları sürece dönmeyeceğini söylerler.		
119	Faust'a hayvanları nasıl bulduğunu sorar o da iğrenç olduklarını söyler.		
120	Ne pişirdiklerini sorar, dilenci çorbası olduğunu söylerler.		
121	Yaklaşır ve Mephistopheles'e yaltaklanır. Zengin olmak istediğini söyler.		
122	O aralık büyük bir küre ile oynayan şebek yavruları, onu yuvarlar ortaya getirir.		
123	Erkek şebek eleği duvardan indirir.		

	Oyun		Libretto
124	Dişi şebeğe doğru koşar ve onu elekten baktırır.		
125	Mephistopheles ateşe yaklaşır ve tencereyi sorar.		
126	Tencereyle kazanın ne demek olduğunu bilmediği için dişi şebeği azarlar.		
127	Şeytanı oturmaya zorlar.		
128	Faust, aynaya doğru yaklaşır ve uzaklaşır.		
129	Faust hep aynaya bakar. Mephistopheles iskemlede gerinir ve yelpazeyle oynar, konuşur.		
130	Kendini kral gibi hissetmektedir.		
131	Hayvanlar o ana kadar karmakarışık hareketler yaparlar sonra avazları çıktığı kadar bağırır ve Mephistopheles'e bir taç getirirler.		
132	Mephistopheles taçla dolaşır, sakarlıkla onu ikiye böler ve bu parçalarla sıçrayarak dolaşır.		
133	Faust aynanın karşısında deli olacağını söyler.		
134	Faust bulundukları yerden uzaklaşmak ister.		

	Oyun		Libretto
135	O ana kadar dişi şebeğin ihmal ettiği kazan taşar, alevler yükselir, Büyücü kadın feryatla alevlerin içinden bacadan aşağı iner.		
136	Faust ve Mephistopheles'i görür kim olduklarını sorar.		
137	Kepçeyi kazana daldırır, hepsine alevler sıçratır. Hayvanlar inler.		
138	Mephistopheles elinde tuttuğu yelpazeyi çevirir, bardakların ve tencerelerin altına vurur.		
139	Büyücü kadın korkmuş bir şekilde geri çekilir.		
140	Büyücü kadın, Mephistopheles'i tanır ve tavrından dolayı özür diler.		
141	Büyücü kadın mutlu olmuştur oynar.		
142	Mephistopheles çirkin bir işaret yapar.		
143	Büyücü kadın güler ve ne istediklerini sorar.		
144	Bir şurubun en eskisinden Faust için bir kadeh ister, kabul eder.		

	Oyun		Libretto
145	Büyücü kadın , garip hareketlerle bir çember çizer, içine bir takım acayip şekiller çizer.		
146	Bardaklar vınlamaya, kazanlar uğuldamaya başlar.		
147	Büyük bir kitap getirir, şebekleri çemberin içine yerleştirir. Şebekler hem masa vazifesi görürler hem de şamdanları tutarlar.		
148	Faust'a gelmesi için işaret eder, çemberin içine girmeye zorlar.		
149	Çok gösterişli bir tavırla kitaptan okumaya başlar.		
150	Çok gösterişli hareketlerle içkiyi kaseye boşaltır, fakat ağzına götürürken alev alır.		
151	Büyücü kadın çemberi bozar, Faust'a çemberin dışına çıkar.		
152	İçkinin tesir etmesi için Faust'u dışarı çıkmaya ikna eder, Faust son kez aynadaki güzel kadına bakmak ister izin vermez.		
	Sokak		
153	Faust, Margarete.		

	Oyun		Libretto
154	Faust, refakat etmek ister fakat kabul etmez.	20	Faust, refakat etmek ister fakat kabul etmez.
155	Sıyrılır geçip gider.	21	Sıyrılır geçip gider.
156	Mephistopheles gelir.		
157	Faust , ondan kızı getirmesini ister ama o bunu yapamayacağını kızın çok temiz olduğunu söyler.		
158	Kıza ait herhangi bir şey ister. Gider.		
159	Kızın odasına sokmak için söz verir, Faust ondan kız için bir hediye ister o da bulmak için her şeyi gözden geçirir.		
	Akşam		
160	Küçük ve tertemiz bir oda		
161	Margerete saçlarını örer, bağlar.		
162	Faust'u düşünür merak eder.	22	Faust'u düşünür merak eder.
163	Çıkar.		
164	Mephistopheles, Faust'u davet eder girmesi için.		
165	Bir süre sessiz durduktan sonra yalnız kalmak ister.		

	Oyun		Libretto
166	Mephistopheles etrafı yoklar, çıkar.		
167	Kendini yatağın yanındaki deri koltuğa atar.		
168	Margarete'yi düşünür.		
169	Yatağın perdelerinden birini kaldırır. orada onu hayal eder.		
170	Mephistopheles gelir.		
171	Kızın geldiğini kaçmaları gerektiğini söyler.		
172	Faust, çekmeceyi açar hediyeyi dolaba yerleştirir ve kapısını kilitler.		
173	Çıkarlar.		
174	Margaret gelir.		
175	Elinde bir lamba vardır. Pencereyi açar.		
176	Bir şeylerden korkar ve ürperir, soyunarak şarkı söyler.		
177	Elbisesini yerleştirmek için dolabı açar ve çekmeceyi görür.		
178	Mücevherler vardır, bunları takar süslenir ve aynanın karşısına geçer. Onlara sahip olmayı ister.		

	Oyun		Libretto
	Gezinti Yeri		
179	Faust düşüncelere dalmış, bir aşağı bir yukarı gezinir.		
180	Mephistopheles gelir.		
181	Margarete kendisi için getirilen mücevherleri haram olduğu düşüncesiyle kiliseye teslim eder.		
182	Bu konu hakkında konuşurlar. Faust yenilerini getirmesini ister ve çıkar.		
183	Mephistopheles çıkar.		
	Komşu Kadının Evi		
184	Marthe, kocasının gitmesiyle ilgili başına neler gelebileceğini düşünür.		
185	Mangarete gelir.	23	Mangarete gelir.
186	Yeni mücevherlerin geldiğini anlatır, meraklanırlar.	24	Yeni mücevherlerin geldiğini anlatır, meraklanırlar.
187	Kapı çalar.	25	Kapı çalar.

	Oyun		Libretto
188	Marthe perdenin arasından bakar, tanımadıkları bir adam gelir.	26	Marthe perdenin arasından bakar, tanımadıkları bir adam gelir.
189	Mephistopheles içeri girer.	27	Mephistopheles içeri girer.
190	Margarete'nin önünde saygı ile geri çekilir.	28	Margarete'nin önünde saygı ile geri çekilir.
191	Ona iltifatlarda bulunur.		
192	Marthe'ye kocasının öldüğünü söyler. Ölürken neler yaşadığını ve neler anlattığını anlatır.	29	Marthe'ye kocasının öldüğünü söyler. Ölürken neler yaşadığını ve neler anlattığını anlatır.
193	Ölümüne şahit gösterip resmileştirmek için Faust'u getirmeye gider.		
	Sokak		
194	Faust, Mephistopheles.		
195	İşlerin younda olup olmadığını sorar. Her şey yolundadır, buluşmayı anlatır.		
	Bahçe		
196	Margarete Faust'un kolunda. Marthe de Mephistopheles'in yanında bir aşağı bir yukarı gezinirler.	30	Margarete Faust'un kolunda. Marthe de Mephistopheles'in yanında bir aşağı bir yukarı gezinirler.

	Oyun		Libretto
197	Margarete, Faust'a nasıl olurda onun gibi birinin onu tercih ettiğini sorar bunun üzerine konuşurlar.	31	Margarete, Faust'a nasıl olurda onun gibi birinin onu tercih ettiğini sorar bunun üzerine konuşurlar.
198	Faust, onun elini öper.	32	Faust, onun elini öper.
199	Marthe, Mephistopheles'e çeşitli sorular sorar işi ve bir çok konuyla ilgili.	33	Marthe, Mephistopheles'e çeşitli sorular sorar işi ve bir çok konuyla ilgili.
200	Margarete ailesinden bahseder ölen kız kardeşini nasıl yetiştirdiğini, babasının ölümünden sonra neler yaşadıklarını, evde nasıl vakit geçirdiğini anlatır.	34	Margarete ailesinden bahseder ölen kız kardeşini nasıl yetiştirdiğini, babasının ölümünden sonra neler yaşadıklarını, evde nasıl vakit geçirdiğini anlatır.
201	Marthe aşktan konuşur, aşık olup olmadığını sorar ve konuşurlar.	35	Marthe aşktan konuşur, aşık olup olmadığını sorar ve konuşurlar.
202	Faust, karşılaştıkları ilk gün üzerine konuşurlar.	36	Faust, karşılaştıkları ilk gün üzerine konuşurlar.
203	Margarete durur, bir papatya koparır ve yapraklarını birer birer yolar.	37	Margarete durur, bir papatya koparır ve yapraklarını birer birer yolar.
204	Faust ne yaptığını sorar seviyor-sevmiyor oyunu oynadığını söyler.	38	Faust ne yaptığını sorar seviyor-sevmiyor oyunu oynadığını söyler.
205	Son yaprağı koparır, mutludur seviyor çıkar.	39	Son yaprağı koparır, mutludur seviyor çıkar.
206	Faust kızın iki elini birden tutar.		

	Oyun		Libretto
207	Margarete onun elini sıkar, sıyrılır ve kaçıp gider.		
208	Faust bir süre durduktan sonra, onun peşinden gider.		
209	Marthe artık gitmeleri gerektiğini insanların dedikoducu olduklarını söyler.		
	Bahçede Bir Köşk		
210	Margarete içeri atlar, kapının arkasına saklanır, parmağının ucunu dudaklarına dayar ve aralıktan bakar.		
211	Faust gelir.		
212	Kızı öper. Margarete sarılır karşılık verir.		
213	Mephistopheles kapıyı vurur.	40	Mephistopheles kapıyı vurur.
214	Faust ayağını yere vurur.		
215	Gitme vakti geldiğini söyler.	41	Gitme vakti geldiğini söyler.
216	Faust ve Mephistopheles çekilip giderler.	42	Faust ve Mephistopheles çekilip giderler.

	Oyun		Libretto
	Orman ve Mağara		
217	Faust yalnız başına.		
218	Sahip olduğu her şey için şükreder.		
219	Mephistopheles gelir.		
220	Faust'u eleştirir. Faust yalnız kalmak ister.		
221	Bir işaret yapar. Şeytan burada Faust'un, Margarete ile şehvet hislerini tatmin etmek istediğini ima eder.		
222	Mephistopheles, ona Margarete'den bahseder. Faust sinirlenir ve onu susturur.		
223	Mephistopheles , Faust'u ona götürmek ister. Faust söylenir ama kabul eder.		
	Margarete'nin Odası		
224	Margarete çıkrık başında yalnız.		
225	Faust'a olan aşkı ve yaşadıkları ile ilgili söylenir.		
	Marthe'nin Bahçesi		
226	Margarete ve Faust.		

	Oyun		Libretto
227	Din hakkında konuşurlar, Margarete ona inancı hakkında sorular sorar.		
228	Mephistopheles'i sevmediğini ve onu korkuttuğunu söyler onun hakkında konuşurlar.		
229	Gece Margarete'nin yanına ıvı gitmesi için plan yaparlar ve Faust annesinin uyuması için ilaç verir.		
230	Mephistopheles gelir.		
231	Her şeyi duymuştur hakkında söylenen şeyleri ve bozulur. Gece hakkında ve Margarete hakkında konuşur.		
	Çeşme Başında		
232	Gretchen ve Lieschen ellerinde birer testi.		
233	Barbelchen hakkında konuşurlar ve dedikodu yaparlar uzun uzun.		
234	Lieschen çıkıp gider.		
235	Gretchen evine giderken kendisinin durumu hakkında düşünür ve kızı kötülemez.		
	Kale Dibi		

	Oyun		Libretto
236	Duvarın oyuğunda Meryem ananın ıstıraplı halini gösteren bir resim, önünde çiçek vazoları.		
237	Gretchen vazoya taze çiçekler yerleştirir.		
238	Yaşadığı acıyı anlatır ve dindirmesi için dua eder.		
	Gece		4. Perde
		43	Valetin ve Siebel eve doğru gitmek ister. Siebel ona her şeyi anlatmak ister cesaret edemez o sırada Faust ve Mephistopheles'i görürler. (Oyunda böyle bir sahne yok.)
239	Gretchen'in kapısı üstündeki sokak, Valentin, Gretchen'in asker kardeşi.	44	Gretchen'in kapısı üstündeki sokak, Valentin, Gretchen'in asker kardeşi.
240	Kardeşinin güzelliğini anlatır. Her şeyi öğrenmiştir ve kim olduklarını anlamaya çalışır.		
241	Faust ve Mephistopheles.		
242	Genel olarak hayatla ilgili felsefe yaparlar.		
243	Mephistopheles gitar çalar ve kızlara öğütlerde bulunduğu bir şarkı söyler.	45	Mephistopheles gitar çalar ve kızlara öğütlerde bulunduğu bir şarkı söyler.
244	Valentin ve Faust dövüşür, Valentin yaralanır.	46	Valentin ve Faust dövüşür, Valentin yaralanır.

	Oyun		Libretto
245	Marthe ve Gretchen pencereden olayı görür ve bağırırlar.	47	Marthe ve Gretchen pencereden olayı görür ve bağırırlar.
246	Dışarı çıkarlar.	48	Dışarı çıkarlar.
247	Valentin, Gretchen'in artık fahişe olduğunu ve kendine dikkat etmesini öğütler.	49	Valentin, Gretchen'in artık fahişe olduğunu ve kendine dikkat etmesini öğütler.
248	Marthe'ye kızar kardeşinin başına bunları getirdiği için.	50	Marthe'ye kızar kardeşinin başına bunları getirdiği için.
249	Söyledikleri için af dilemesini isterler o bunu yapmaz ve ölür.	51	Söyledikleri için af dilemesini isterler o bunu yapmaz ve ölür.
	Kilise		Kilise
250	Ayin org sesi ve ilahiler.	52	Ayin org sesi ve ilahiler.
251	Gretchen kalabalık arasında, kötü ruh onun arkasında.	53	Gretchen kalabalık arasında, kötü ruh onun arkasında.
252	Kötü ruh onun bu değişimiyle ilgili kötü şeylerden bahseder. Kötü ruh onun vicdanının temsilidir.	54	Kötü ruh onun bu değişimiyle ilgili kötü şeylerden bahseder. Kötü ruh onun vicdanının temsilidir.
253	Koro kıyamet günüyle ilgili bir ilahi söyler.	55	Koro kıyamet günüyle ilgili bir ilahi söyler.
254	Kendini her şeyle ilgili kötüler ve mutsuzdur.	56	Kendini her şeyle ilgili kötüler ve mutsuzdur.
255	Düşüp bayılır.	57	Düşüp bayılır.
	Walpurgis Gecesi		5. Perde

	Oyun		Libretto
256	Harz dağları. Schierke ve Elend dolayları.	58	Harz dağları. Schierke ve Elend dolayları.
257	Faust, Mephistopheles.	59	Faust, Mephistopheles.
258	O gece hakkında konuşurlar. Mephistopheles yalancı bir ışık çağırır.		
259	Işıkla aralarında saygı duymak ve efendilikle ilgili bir konuşma geçer.		
260	Üçü sırayla yolculukları hakkında şarkı söylerler.		
261	Mephistopheles, Faust'a kendisini takip etmesini söyler. Faust bulundukları yeri anlatır.	60	Mephistopheles, Faust'a kendisini takip etmesini söyler. Faust bulundukları yeri anlatır.
262	Büyücü kadınlar koro halinde girerler.	61	Büyücü kadınlar koro halinde girerler.
263	Büyücüleri ve elebaşlarını anlatan bir şarkı söylerler.	62	Büyücüleri ve elebaşlarını anlatan bir şarkı söylerler.
264	Koro elebaşlarına saygı dolu bir gönderme yaparlar.	63	Koro elebaşlarına saygı dolu bir gönderme yaparlar.
265	Bir ses hayvanın hızlı gitmesinin kendine verdiği zararı anlatır.		
266	Büyücü ustaları yarım koro lafa dalıp yoldan kalmamaları gerektiğini hatırlatır.		

	Oyun		Libretto
267	Öbür yarısı kadın ne kadar koşarsa koşsun erkeğin daha çabuk ulaşacağını söyler.		
268	Mephistopheles, Faust'a kendisini sıkı sıkı tutmasını yoksa onları ayıracaklarını söyler.		
269	Faust yaalnız kalacaklarını düşünür fakat orası şenlik yeri gibidir. içeri ne olarak gireceklerini sorar.		
270	Şenlik gününde herkesin kendi gibi olduğunu söyler.		
271	Mephistopheles yavaş yavaş sönen bir yığın kömürün etrafında oturan bir kaç kişiye döner. orada ne işleri olduğunu öğrenir.		
272	General, güvensizlikten ve gençliğin her şeyden üstün olduğunu söyler.		
273	Bakan, kendi iktidarda bulunduğu zamanların en iyi zamanlar olduğunu söyler.		
274	Sonradan görme, her şeyin altüst olduğunu söyler.		
275	Yazar, akıllıca görüen hiçbir kitabın okunmadığını, gençliğin hiç bu kadar yüzsüz olmadığını söyler.		
276	Mephistopheles birden yaşlı görünür.		

	Oyun		Libretto
277	Dünyanın sonunun geldiğini söyler.		
278	Eskici sihirbaz kadın, dükkanındaki malları över ve herkesin bakmasını söyler.		
279	Mephistopheles, Faust'a oradaki insanlarla ilgili bilgi verir.		
280	Faust genç bir kadınla dan eder. Genç kadınla neler sevdiği hakkında konuşurlar.		
281	Şeytan, yaşlı kadınla bir zamanlar gördüğü birinden ve ne kadar beğendiğinden bahseder, kadın ona olan saygısını anlatır.		
282	Ukala dümbeleği, ruhların insanlar gibi olamayacağını hatırlatır onlara.		
283	Güzel kadın dans eder ve onun orada olmasına kızar.		
284	Faust onun her yere girip çıktığını ve her fırsatta ukalalık tasladığını söyler.		
285	Ukala dümbeleği konuşmaya devam eder bu arada dansa devam edilir.		

	Oyun		Libretto
286	Mephistopheles, danstan ayrılmış olan Faust'a o adamın birazdan neler yapacağını anlatır ve dan etmeyi neden bıraktığını sorar.		
287	Faust orada gördüğü garip şeyleri anlatır.		
288	Görevli piyesler hakkında bilgi verir ve ortadan kaybolursa merak etmemelerini söyler.		
	Walpurgis Gecesi Rüyası yahut Oberon'la Titania'nın Evlenmelerinin Ellinci Yıldönümü		
289	Perde arası. Rejisör artık dinlenmeleri gerektiğini söyler.		
290	Evlilikle ilgili konuşur.		
291	Oberon, ruhlara seslenir ve onunla beraberlerse bunu göstermelerini ister.		
292	Puck, insanların neşelenmek için onun peşine takıldığını söyler.		
293	Ariel, çok güzel şarkı söylediğini ve onun sesinin herkesi çektiğini söyler.		
294	Oberon, iyi geçinmek isteyen insanların onları örnek almalarını söyler.		

	Oyun		Libretto
295	Titania, erkek ve kadın suratsızlık ederse onlara ne yapılması gerektiğini söyler.		
296	Tekmil orkestra, yüksek sesle asıl müzikçilerin kimler olduğunu söyler.		
297	Tek ses, gaydanın geldiğini ve sesinin zırıltı gibi olduğunu söyler.		
298	Henüz meydana gelen ruh, onun neye benzediğinden bahseder.		
299	Küçük bir çift, her ne kadar tepiniyorsa da başarısız olduğunu söyler.		
300	Mütecessis seyyah, oyunun maskara oyunu olup olmadığını ve Oberon'u gördüğü için ne kadar şaşırdığını söyler.		
301	Ortodoks, Yunanistan'ın tanrıları gibi onunda şeytan olduğunu söyler.		
302	Kuzeyli sanatçı, duyduğu şeylerin kabataslak olduğunu ve İtalya seyahatine hazırlanması gerektiğini söyler.		
303	Özdilci, talihsiz olduğunu, iğrenç bir cümbüşün içinde bulunduğunu, sadece iki kişinin pudra sürdüğünü söyler.		

	Oyun		Libretto
304	Genç büyücü kadın, yaşlı kadınlar için pudranın fistan gibi olduğunu bu yüzden kendisinin çıplak oturduğunu söyler.		
305	Ağırbaşlı kadın, onlarla tartışmak istemediğini, narin ve genç bir halde çürüyüp gitmelerini diler.		
306	Orkestra şefi, kadının başına üşüşmeyi bırakmalarını ve diğerlerininde tempoyu bozmamasını söyler.		
307	Fırıldak, kızların ve erkeklerıin hepsinin çok güzel olduğunu eğer yer yarılıp hepsini almazsa kendini cehennemin içine atacağını söyler.		
308	Hicviyeler, nasıl bir böcek olduklarını tarif edip, şeytan hazretlerine saygılarını dile getirirler.		
309	Hennings, diğerlerinin aptalca hepbir ağızdan alay etmelerine sinirlenir.		
310	Musaget, büyücülerin içinde mutlu olduğunu ve onları ilham perilerinden daha iyi idare ettiğini söyler.		
311	Sabık zamanın dehası, insanın dürüst kimseler arasında bir şey olacağını gelip ona takılmasını söyler.		
312	Mütecessis seyyah, birinin kim olduğunu sorar ve benzetmelerde bulunur.		

	Oyun		Libretto
313	Turna, berrak suda olduğu kadar bulanık sudada balık avladığını söyler.		
314	Dünya çocuğu, Sofular için her şeyin bir araç olduğunu söyler.		
315	Dansör, yeni bir koronun gelip gelmediğini söyler, davul sesleri işitilir, balaban kuşları olduğunu söyler.		
316	Dans hocası, herkesin nasıl das ettiğini anlatır, kimsenin ona bir şey sormadığından dert yanar.		
317	Kemancı, herkesin aslında birbirine diş bilediğini ama gaydanın herkesi birleştirdiğini söyler.		
318	Dogmacı, şeytanın bir şey olması gerektiğini aksi takdirde varolamayacağını söyler.		
319	İdealist, eğer her şeyse deli olduğunu söyler.		
320	Realist, varlığın onun için işkence olduğunu ve ilk defa orada ayakları üstünde duramadığını söyler.		
321	Süpernaturalist, orada olmaktan mutluluk duyduğunu, şeytanlar sayesinde iyi ruhları ortaya çıkaracağını söyler.		

	Oyun		Libretto
322	Septik, insanların ufacık pırıltıların peşinden gittiğini, şeytanda şüphe duyduğunu, onun için orada olduğunu söyler.		
323	Orkestra şefi, oradaki bir çok böceğe seslenir ve onlarında müzikçi olduğunu kabullenir.		
324	Beceriikliler, yaratıklar ordusunun adının gamsızlar olduğunu, artık ayaklarıyla değil başlarıyla yürüdüklerini söyler.		
325	Beceriksizler, vaktiyle çok çanak yaladıklarını, ama şimdi işlerinin Allaha kaldığını dans etmekten ayakkabılarının delindiğini söylerler.		
326	Yalancı ışıklar, bataklıktan geldiklerini fakat orada dans edenler arasında parlak delikanlılar olduğunu söylerler.		
327	Şahap, yükseklerden oraya atıldığını, yerden kimin onu kaldıracağını sorar.		
328	İriyarılar, herkesin çekilmesini ruhların geldiğini aralarında iri olanların olduğunu söylerler.		
329	Puck, fil yavrusu gibi ortaya çıkmamalarını en irinin Puck olması gerektiğini söyler.		

	Oyun		Libretto
330	Ariel, tabiatın ihsanda bulunduğunu ve onun izlerinin takip edilmesini söyler.		
331	Orkestra, gayet yavaş havanın nasıl dağıldığını anlatıp her şeyin öyle dağıldığını söyler.		
	Kasvetli Bir Gün Ova		
332	Faust, Mephistopheles.		
333	Faust, Margarete'nin zindana atıldığını öğrenir ve bunun için onu suçlar, bağırır.		
334	Mephistopheles, sonuna kadar devam edemeyecekse neden onunla işbirliği yaptığını sorgular.		
335	Faust, onu kurtarmasını yoksa başına kötü şeyler geleceğini söyler.		
336	Onu felakete sürüklüyünin Faust olduğunu söyler.		
337	Faust öfkeyle etrafına bakar.		
338	Şehire dönemeyeceklerini insanların Valentin'in intikamını almak için Faust'u beklediğini söyler.		
339	Margarete'yi kurtarmak için plan yaparlar, çıkarlar.	64	Margarete'yi kurtarmak için plan yaparlar, çıkarlar.

	Oyun		Libretto
	Gece Açık Ova		
340	Faust, Mephistopheles. siyah atlar üstünde, tozu dumana katarak yaklaşırlar.		
341	Bir büyücü topluluğunu görürler ve ne yaptıklarını merak ederler fakat ilerlemeye devam ederler.		
	Zindan		
342	Faust elinde bir deste anahtarla bir fener olduğu halde, küçük bir demir kapının önünde.		
343	Onun yanına gitmeye korkar fakat gitmezse kızın öleceğinden korkar.		
344	Kilidi yakalar içerden bir şarkı duyulur.		
345	Margarete ailesinin onu nasıl yokettiğiyle ilgili bir şarkı söyler.		
346	Faust içeri girer.	65	Faust içeri girer.
347	Margarete, yatağın üstüne kapanır onu almaya geldiklerini ve öleceğini düşünür.	66	Margarete, yatağın üstüne kapanır onu almaya geldiklerini ve öleceğini düşünür.

	Oyun		Libretto
348	Faust yavaşça susmasını söyler.		
349	Kız kendini onun ayaklarının dibine atar ve acısını hissetmesini söyler.		
350	Faust bağırmamasını söyler. Kilitlerini açmak üzere zincirlerini yakalar.		
351	Kız diz çöker ve onun cellat olduğunu düşünür.		
352	Ölmek için erken olduğunu söyler. Ayağa kalkar.		
353	Faust onu kurtarmak için geldiğini açıklar. Diz çöker.		
354	Margarete onun yanına diz çöker. Sesinden tanır.		
355	Fırlayarak ayağa kalkar. Zincirler yere düşer.		
356	Margarete onu tutar ve kurtarmaya gelmesine sevinir.	67	Margarete onu tutar ve kurtarmaya gelmesine sevinir.
357	Faust gitmek ister ona kendisiyle gelmesini söyler.	68	Faust gitmek ister ona kendisiyle gelmesini söyler.
358	Kız ona sokulur, sarılır.	69	Kız ona sokulur, sarılır.
359	Öpmeye çalışır Faust'un dudakları soğuk gelir yüzünü çevirir.	70	Öpmeye çalışır Faust'un dudakları soğuk gelir yüzünü çevirir.

	Oyun		Libretto
360	Kız o olup olmadığını sorgular, ona doğru döner. Faust onunla gelmesini söyler.	71	Kız o olup olmadığını sorgular, ona doğru döner. Faust onunla gelmesini söyler.
361	Margarete annesini ve çocuğunu öldürdüğünü ve ölmesi gerektiğini söyler onunla gitmek istemez.		
362	Çocuğunu kurtarmasını ister ve ona nerede olduğunu tarif eder.		
363	Mephistopheles görünür.	72	Mephistopheles görünür.
364	Gitmeleri gerektiğini yoksa yakalanacaklarını söyler.	73	Gitmeleri gerektiğini yoksa yakalanacaklarını söyler.
365	Margarete onun orada olmasından rahatsız olur ve allaha yalvarır.	74	Margarete onun orada olmasından rahatsız olur ve allaha yalvarır.
366	Bir ses yukarıdan kurtuldu der.	75	Bir ses yukarıdan kurtuldu der.
367	Faust ve Mephistopheles ortadan kaybolur.	76	Faust ve Mephistopheles ortadan kaybolur.
368	Tüm koro, İsa ile ilgiliz huzur dolu bir şarkı söylerler.	77	Tüm koro, İsa ile ilgiliz huzur dolu bir şarkı söylerler.
369	Bir ses içeriden kuvvetini kaybederek Heinrich der.	78	Bir ses içeriden kuvvetini kaybederek Heinrich der.

3.5.5 Değerlendirme

Goethe'nin felsefesinin başarılı bir yansıması olan **Faust**, Barbier ve Carre tarafından opera librettosu olarak düzenlenip o zamanlar Paris'te bulunan besteci Meyerbeer'e sunulmuştur. Ancak Meyerbeer bir Alman olarak bu ulusal anıtın opera şeklinde bestelenmesinei uygun bulmamıştır. Gounod, 1856 yılında Mass'ın Théatre Lyrique'de oynanan bir operasının temsilinde tiyatronun direktörü Carvalho'dan bir opera siparişi almıştır. Gounod: "Bana bir metin bulun memnuniyetle bestelerim." cevabını verince Carvalho: "Faust'u besteleyin!" demiştir[137].

Faust (Margarethe) 5 perdelik bir eser olarak 19 Mart 1859'da Paris'teki Théatre Lyrique'te sahnelenmiş, kazandığı başarı üzerine 71 defa temsil yapmıştır. Faust'un bazı sahneleri, bölüm ve mısraları parçalar halinde birçok müzikçi tarafından bestelenmiştir. Faust librettosu Goethe'nin Faust' undan oldukça farklıdır. Barbier ve Carré tarafından yazılan metinde Faust'un ana hatları korunmaya çalışmıştır. Libretistler ve Gounod Faust'un ana felsefesine girmeden, pek çok sahneyi libretto dışında bırakarak, operaya konu olarak özellikle eserin birinci bölümündeki olayları almışlardır. Libretto ilk yazıldığında esere, Faust yerine eserin kadın kahramanı Margarethe adı verilmiştir. Gounod eseri Fransa'da Faust adıyla sahnelerken, aynı eser Almanya'da Margarethe olarak tanınmaktadır. Eser libretto yönünden değil ama müzikal dramatizasyon açısından üstün nitelikler göstermektedir. Bu konuda eleştirmenler, eserin daha çok bu yönüne değinerek, Gounod'daki yorum gücünün özellikle Faust operasında Wagner'ci bir eğilimle gelişmiş olduğu savunurlar[138].

Goethe'nin Oyun kişileri, Faust, Mefistofeles, Margarethe, Wagner, Marthe'den oluşur. Operada ise, Faust, Mephistopheles, Marguarite, Wagner, Martha Schwerlein, Marguarite'nin komşusu, Valentin ve Siebel vardır. İki eserin de açılış sahnesinde durumla ilgili kısa bir bilgilendirme yapılır. Oyun bu bilgilendirme üzerinden ilerlerken librettoda oyuna paralel devam eden sahneler son derece azdır.

Opera'nın düşünsel boyutuna ve oyunun dramatik tasarımına verilmeyen ağırlık müzikle dengelenmiştir. Eserin bütün sahnelerinde müzik egemendir.

[137] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 180.
[138] Cevad Memduh ALTAR, a.g.y, s. 182.

Faust'un ya da koronun sahne üzerindeki bütün aksiyonu müzikle desteklenir. Panayır sahnesinden, kiliseye ve kılıçlı çatışmalara kadar her sahne müzikle detaylandırılmıştır. Eseri dinlerken, Faust'un orjinal metni ve fesefesi akla gelmez ama lirik sahnelerden doğan ve gittikçe gelişen müzikal oluşum seyirciyi büyüler. Örneğin Faust'un bahçe sahnesi, en eski Fransız librettolarındaki lirizme örnektir. Margarethe'in hayalini yansıtan akorlar, ikili ensemble'lara dönüşür, İtalyan müziğine özgü sıcak cümleler tempoyu arttırır. Bu arada Margarethe'in kendine özgü bir dokuz-sekizlik larguetto içinde gitgide daha yükseklere süzülür ve bir feryat duyulur. Daha sonraki zindan sahnesi, başlangıçta duyulan motifleri hatırlatır. Lirik türde yaratılmış olan bu eser müziğin dramatik gücünü algılamak açısından iyi bir örnektir[139].

[139] Cevad Memduh ALTAR, a.g.y, s. 186

3.6 GOUNOD, ROMEO JULIET

Romeo ve Juliette Operası (1867) Charles François Gounod'ya ün sağlamıştır. Gounod'ya **Faust** operasının librettosunu hazırlayan Jules Barbier ile Michel Carré 5 perdelik bu operanın metnini de yazmıştır. Eser ilk olarak 27 Nisan 1867 tarihinde Paris'te oynanmıştır. Shakespeare'in aynı adı taşıyan eserinden esinlenerek yazılmış olan **Romeo ve Juliette** adlı operaların adedi 50'yi aşar. Ancak bunlardan yalnızca Bellini ile Gounod'nun operaları uluslararası repertuvarda yer almıştır[140].

3.6.1 Shakespeare'in Romeo ve Juliet Oyunu

Romeo ve Juliet orjinal ismi ile "The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet" William Shakespeare tarafından 1591 ve 1595 yılları arasında yazılmıştır. Shakespeare (1564 -1616) sadece İngiliz dilinin değil dünyanın da en şeçkin yazarlarından kabul edilir. Shakespeare kendi oyunlarını ve oyun kişilerini tasarlarken kendi döneminin konjonktürü içinde pek çok farklı olgudan yararlanmıştır. Çağlar boyunca araştırmacıların birleştiği ortak nokta, Shakespeare'in yaşama dair bütün evrensel değerler ile insanın hırs ve zaaflarını gözler önüne serdiğidir.

Prof. Dr. Mina Urgan"ın *"İngiliz Edebiyatı Tarihi"* kitabında da söylediği gibi; *"Shakespeare'in oyunlarındaki kişiler hiçbir açıdan Shakespeare'in sözcüsü sayılmazlar. Onun yazdıklarından alıntılarla, birbirine tam karşıt sonuçlara varabiliriz. Örneğin Shakespeare'in halkı hor gördüğünü ya da yücelttiğini; Protestan, Katolik ya da dinsiz olduğunu; içkiden hoşlandığını ya da nefret ettiğini; savaştan yana ya da barıştan yana olduğunu ileri sürebiliriz. Oysa Shakespeare'in yarattığı kişilerin, onun benliğiyle, yaşam felsefesiyle, düşünceleriyle, duygularıyla hiçbir ilişkisi olmayan kendilerine özgü benlikleri, yaşam felsefeleri, düşünceleri ve duyguları vardır [141]".*

Romeo ve Juliet, Verona'nın önde gelen iki ailesi olan Montagueler ile Capuletler arasında ezeli düşmanlık içerisinde şekillenir. Prens Escalus, kentte güçlükle sağladığı barışı bozacak eylemleri ağır cezalandırma kararı almıştır. Bir

[140] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 187.
[141] Mina URGAN, **Ingiliz Edebiyatı Tarihi**, Birinci Kitap, YKY Yayınları, Mart 2010, 6. Baskı, sf 229

Montague olan Romeo, arkadaşı Mercutio'yla birlikte Capulet'lerin verdiği bir maskeli baloya Rosaline'i görmek üzere gider. Ancak, Romeo, orada Capulet'lerin kızı olan ve Prens Paris'le evlendirilmek istenen Juliet'le karşılaşır ve iki genç birbirlerine aşık olurlar. Birbirlerini sonsuza kadar seveceklerine ant içen iki genç, ailelerine karşın evlenmeye karar verirler ve bir Fransisken Papazı olan Peder Lorenzo, iki aileyi barıştırabilme umuduyla, iki genci gizlice evlendirir. Sokakta, Romeo, Juliet'in kuzeni Tybalt'la karşılaşır; Tybalt, Romeo'ya hakaret ederek kışkırtır. Romeo'nun alttan alması karşısında, Mercutio kılıcına davranır, ancak Romeo'nun araya girerek bir hata işlemesiyle, öldürücü bir darbe yer; öfkeye kapılan Romeo da, Tybalt'ı yaralar. Olayı öğrenen Verona Prensi, Romeo'yu Verona'dan sürer. Romeo, Mantova'ya gitmeden önce, son geceyi, evlilik gecesini Juliet'le geçirir. Bu arada, Juliet ailesi tarafından Prens Paris'le evlenmeye zorlanmaktadır. Kaygıya kapılan Peder Lorenzo bir çözüm bulur: Juliet, kendisine vereceği uyutucu ilacı içtikten sonra ölü uykusuna dalacak, kabirde uyandıktan sonra Romeo'yla birlikte Mantova'ya kaçacaklardır. Ancak, Peder Lorenzo'nun yazdığı mektup Romeo'ya ulaşamaz ve Romeo Juliet'in ölüm haberini alır almaz Verona'ya gelir. Juliet'in kabri başında rastladığı Prens Paris'le döğüşerek öldürür, sonra da yanındaki zehiri içerek, Juliet'in ayakları dibinde can verir. Uyanan Juliet, sevgilisini ölmüş görünce, onu izler. Çocuklarının ölü bedenleri başında bir araya gelen aile babalarına Peder Lorenzo'nun gerçeği açıklaması sonunda bütün bu ölümlere iki ailenin arasındaki düşmanlığın neden olduğu anlaşılır. Romeo ve Juliet'te, Romeo ve Juliet öyküsünü bir aşk söylencesine dönüştürerek, temel bir aşk imgesi yaratan Shakespeare, ana tema olarak aldığı aşkı ilk kez tragedya içinde işleyerek, ilk İngiliz aşk tragedyasını koymuş olmaktadır. Burada, Shakespeare, acımasız toplumsal gerçekler ile sevgi arasındaki çelişkiyi tragedyanın temeline yerleştirmekte, sevginin gücünü göstermektedir: Romeo ve Juliet'in aşkları ancak ölümle ölümsüzlüğe kavuşmaktadır.

3.6.2 Gounod'un Romeo ve Juliette Operası

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.

Juliette
Stephano
Gertrude
Romeo
Tybalt
Benvolio
Mercutio
Paris
Gregorio
Capulet
Frere Laurent
Leduc

BİRİNCİ PERDE

Perde, Shakespeare'in eserlerinde de olduğu gibi, Verona'daki sahneyi tanımlayan ve konuyu kısaca anlatan bir şarkıyla açılır, Capulet'lerin gözalıcı renklerle ışıklandırılmış saraylarında verilmekte olan bir balo sahnesiyle devam eder. Yüzlerinde maske olan soylu bay ve bayanlar dans etmektedirler. Paris, müstakbel eşi Juliette'le henüz tanışmamış olmasına rağmen, Tybalt onu tebrik eder. Baba Capulet, güzel kızı Juliette'i, hayran bakışlar karşısında, konuklarına takdim eder ve onları Juliette'in yeni yaşının kutlanacağı şölene davet eder. Davetliler yavaş yavaş gözden kaybolurken, Romeo ve Mercutio, yanlarında Montague'lere mensup bir kaç gençle beraber, yüzlerinde maskeleriyle şenliğe katılırlar. Mercutio, düşman aile Capulet'lerin şenliğinde ortalığı karıştırmak isterken, Romeo onu engeller. Mercutio, rüyalar perisi "Kraliçe Mabbaladı"nı söylerken, Romeo, Juliette'i görür ve güzelliği karşısında ona hayran olur. Juliette'in dadısı Gertrude, ona Paris ile olan evliliğinden bahsedince, Juliette daha fazla özgür kalmak istediğini bir arietta'yla ifade ederek, duruma itiraz eder. Bu sırada, Capulet'lerin uşaklarından olan Gregorio, Gertrude'u yemeğe yardım etmesi için çağırır. Bunu gören Romeo, maskesini çıkarıp Juliette'e yaklaşma fırsatını bulur. Romeo ve Juliette, sonu karşılıklı öpücüklerle biten klasik tarzda bir madrigal söylerler. Madrigal biter bitmez, Tybalt gelir ve Juliette onu

yeğeni olarak takdim edince, Romeo, onun Capulet'lerden olduğunu anlar. Romeo her ne kadar Tybalt'ı görür görmez maskesini taksa da, Tybalt onu tanır ve saldırıya hazırlanır. Tatsızlık olmasını istemeyen, Capulet Tybalt'ı yatıştırır ve dans yeniden başlar. Dans başlarken Montague'ler şenlikten ayrılırlar.

İKİNCİ PERDE

Romeo, aşık olduğu Juliette'in bahçesinin kuytu bir köşesinde, Juliette'in güzelliği methetmekteyken, Juliette, pencereye çıkar ve yalnız olduğunu düşünen Juliette, yüksük sesle Romeo'ya olan aşkından bahseder. Romeo, Juliette'in söylediklerini duyar ve iki aşık karşılıklı olarak aşklarını anlatırlar. Dadı Gertrude yanında Gregorio'nun da bulunduğu bir kaç uşakla beraber, sahnede görülür ve Romeo geri çekilir. Ancak onlar uzaklaşınca iki genç, görüşmelerine devam edip, gizlice evlenme konusunda anlaşırlar. Ayrılık saati gelmiştir. Defalarca vedalaştıktan sonra Romeo gider.

ÜÇÜNCÜ PERDE

Rahip Laurent, nikahlarını kıyacağı iki genci beklemektedir ve önce Romeo sonra da Juliette Ranip Laurent'in odasına gelir. Tören bittiğinde, dadı da yanlarına gelir ve bu evliliğin geleceğini tanrıya emanet ederler. Romeo'nun uşağı, kavga çıkartmak isteğiyle, Capulet'lerin sokağında Juliette'i alaya alan bir şarkı söyler. Gregorio ve Stephano kavga etmeye başlar. Daha sonra sahneye giren, Mercutio ve Benvolio da kavgaya katılır. Sonra da Tybalt ve Paris gelir, aynı şekilde onlar da kavgaya karışır. Tam bu sırada Romeo da sokakta gözükür, olayları gördüğü gibi, durdurmak için çaba sarf eder. Ancak, Tybalt, Romeo'dan şenliklerde yapılan kötü muamelenin öcünü almak istemektedir. Tybalt, Romeo'ya düello teklif eder. ama Romeo, teklifi reddeder. Çünkü, Romeo, sadece kendisi Tybalt ile aynı aileden olduğunu bilmektedir. Bunun üzerine, Mercutio düelloyu kabul eder ve ölümcül bir şekilde yaralanır. Romeo da bunun intikamını almak için, Tybalt'ı öldürür. Tybalt ölmeden önce, Capulet ailesine son isteğini bildirir. Ve Verona Dükü gelir. Savaş halindeki ailelerin durumu gittikçe karışır, bu nedenle Romeo sürgüne gönderilir. Dük, her iki aileye de barış çağrısı yapar, ancak, iki aile de birbirine boyun eğmeyeceğinden, bu gerçekleşmez.

DÖRDÜNCÜ PERDE

Birinci Tablo : Juliette, Romeo'yu, Tybalt'ı öldürmesinden dolayı affeder ve çift ilk gecelerini kutlamak için, bir şarkı söylerler. Şarkı bittiğide bir kuş öter ve ayrılmaları gerektiğini anlarlar. Ancak bu kuşun, doğan günün habercisi bir tarla kuşu mu yoksa, gecenin devam ettiğini bildiren bir bülbül mü olduğuna karar veremeyip, birbirlerine sorarlar. Romeo gider. Dadı Gertrude, Juliette'in yanına gelerek, Baba Capulet ve Rahip Laurent'in geldiğini haber verir. Baba Capulet, Tybalt'ın son isteği olan, Juliette ve Paris evliliğinin bir an önce gerçekleşmesi gerektiğinde ısrarcıdır. Rahip Laurent, Juliette'le yalnız kaldıklarında, ona geçici bir ölüm getiren iksir verir. Böylece Juliette, yasal olmayan ikinci evlilikten kurtulacak ve bir süre sonra Romeo onu mezardan çıkarınca birbirlerini kavuşacaklardır. Yalnız kalan Juliette, aşkından cesaret isteyerek korkularını yenmeye çalışır. Elbisesinin göğsüne, belki gerekir diye bir hançer koyar ve iksiri içer.

İkinci Tablo : Juliette, Paris, Baba Capulet, sütanne ve davetliler görkemli bir düğün alayı ile içeri girerler. Paris, tam evlilik yüzüğünü Juliette'in parmağına geçireceği sırada, Juliette yere yığılır ve herkes onun öldüğünü sanır.

BEŞİNCİ PERDE

Birinci Tablo : Rahip Laurent, Rahip Jean'dan, kendisinin Romeo'ya yazdığı ve Romeo'nun Juliette'in geçici ölümünü açıkladığı mektubun, Romeo'nun eline geçmediğini öğrenir.

İkinci Tablo : Romeo, Juliette'in mezarına gider, acıdan deliye dönmüş şekilde elindeki zehri içer. Bu arada Juliette uyanmaya başlar. Romeo sevince boğulur, ama çok geçtir, yere yığılır. Juliette de, hançeri ile kendini öldürür. Işıklar söner.

3.6.3 Romeo ve Juliet Oyun ve Libretto Karşılaştırma Tablosu

ROMEO VE JULIET KİŞİLER

Oyun	Libretto
Escalus (Verona Prensi) Paris (Prensin akrabası olan genç bir kont) Montague Capulet Bir yaşlı (Capulet ailesinden) Romeo (Montague'nün oğlu) Mercutio (Prensin akrabası, Romeo'nun arkadaşı) Benvolio (Montague'nün yeğeni, Romeo'nun arkadaşı) Tybalt (Lady Capulet'in yeğeni) Rahip Lawrence (Fransisken mezhebinden) Rahip John Balthasar (Romeo'nun uşağı) Abraham (Montague'nün uşağı) Sampson (Capulet'in uşağı) Gregory (Capulet'in uşağı) Peter (Juliet'in dadısının uşağı) Bir Eczacı Üç Çalgıcı Bir Subay Lady Montague (Montague'nün karısı) Lady Capulet (Capulet'in karısı) Juliet (Capulet'in kızı) Dadı (Juliet'in dadısı)	Capulet Juliette Romeo Mercutio Benvolio Tybalt Paris Gertrude Gregorio Frere Laurent Stephano Leduc

ROMEO VE JULIET OLAY DİZİSİ

	Oyun		Libretto
		1	Giriş Koro Montague ve Capulet ailelerini tanıtan ve oyunu kısaca özetleyen bir giriş yapar.
	1. Perde 1. Sahne		
1	Capulet'lerin uşakları Sampson ve Gregory kılıç ve kalkanla girerler.		
2	Sampson ve Gregory kavga etmek üzerine tartışırlar.		
3	Abraham ve Balthasar girer, tartışmaya dahil olurlar.		
4	Benvolio girer, Sampson ve Gregory kapışırlar.		
5	Tybalt girer, Benvolio'yla dövüşürler.		
6	Bir Subay ve halktan üç dört kişi sopa ve mızraklarla girerler. Capulet ve karısı girer. Montague karısıyla girer. Prens Escalus maiyetiyle girer.		

	Oyun		Libretto
7	Montague, karısı ve Benvolio'dan başka herkes çıkar. Montague ve Benvolio Romeo durumuyla ilgili endişelerini dile getirirler. Montague ve karısı çıkarlar.		
8	Romeo girer, Benvolio'yla durumu hakkında konuşurlar.		
	1. Perde 2. Sahne		
9	Capulet, Kont Paris, aynı zamanda Soytarı olan Uşak girerler.		
10	Capulet ve Paris Juliet'i evlenmeye ikna etmek üzerine konuşup, pazarlık yaparlar. Capulet ve Paris çıkarlar.		
11	Benvolio ve Romeo girerler. Uşak ile verilecek davet hakkında konuşurlar, Uşak çıkar. Romeo ve Benvolio davete gitmeye karar verir, çıkarlar.		
	1. Perde 3. Sahne		
12	Capulet'in evi.Lady Capulet, Dadı ve Juliet girerler, evlilik üzerine konuşurlar.		
13	Uşak girer, davetlilerin geldiğini haber verir. Çıkar.		

	Oyun		Libretto
14	Lady Capulet ve Dadı çıkarlar.		
	1. Perde 4. Sahne		
15	Romeo , Mercutio, Benvolio, maskeli beş altı kişi ve meşale taşıyanlar girerler.		
16	Mercutio ve Romeo aşk üzerine tartışırlar.		
17	Uygun adım yürüyerek çıkarlar.		
	1. Perde 5. Sahne		1.Perde 1.Sahne
18	Capulet'in evi, Uşaklar peçetelerle girerler. Salonun temizliğiyle ilgili konuşurlar.	2	(Capulet'lerin Sarayı balo.) Koro sarayda gerçekleşmekte olan maskeli baloyu anlatır. Aşk üzerine şarkı söyler.
19	Maskeliler girer, Uşaklarıyla birlikte Capulet, karısı, Juliet, Tybalt ve bütün konuklar girerler.	3	Tybalt ve Paris girer. Tybalt ve Paris Capulet'lerin daveti üzerine konuşur.
		4	Baba Capulet Juliet'le girer.
		5	Baba Capulet konuklarını selamlar. Juliet'i taktim eder.
20	Müzik ve dans başlar, herkesi dansa çağırırlar.	6	Dans başlar.
21	Romeo, Juliet'i görür,Tybalt Romeo'yu farkeder. Capulet, Tybalt'ı sakinleştirir.	7	Capulet ile Tybalt, Romeo ve Mercutio'yu görür.

	Oyun		Libretto
		8	Romeo Mercutio'ya gördüğü düşü anlatır.
		9	Romeo Juliet'i görür.
		10	Romeo Juliet'e aşık olur.
		11	Mercutio, Rosalin'in hemen unutulmasından bahseder.
		12	Gertrude ile Juliet girer.
		13	Mercutio ve Romeo çıkar.
		14	Juliet ve dadı Paris ile yapılacak evlilik üzerine konuşur.
		15	Romeo Gregorio'ya Juliet'i sorar. (Oyunda bu karakter yoktur.)
		16	Gregorio Dadı Gertrude'u dışarı gönderir.
		17	Gertrude ile Gregorio çıkar.
		18	Romeo Juliet'i çıkmak üzereyken durdurur.
22	Juliet ve Romeo birbirlerine aşklarını anlatırlar, Romeo, Juliet'i öper.	19	Juliet ve Romeo birbirlerine aşklarını anlatırlar, Romeo, Juliet'i öper.

	Oyun		Libretto
23	Dadı Romeo'ya Juliet'in Capuletlerin kızı olduğunu söyler. Benvolio gelir, Juliet ve Dadı dışında herkes çıkar.	20	Juliet Romeo'ya Capuletlerin kızı olduğunu söyler.
		21	Tybalt girer. Juliet'e Romeo'yu sorar.
		22	Romeo çıkar.
		23	Juliet Tybalt'a Romeo'yu anlatır ve onunla evlenmek istediğini söyler.
		24	Juliet çıkar.
		25	Tybalt, Paris girer.
		26	Romeo , Mercutio ve Benvolio girer.
		27	Tybalt Romeo'yu farkeder.
		28	Capulet, Tybalt'ı sakinleştirir.
		29	Koro girer ve eğlenceye devam etmekle ilgili konuşur.
		30	Mercutio, Romeo, Benvolio çıkarlar.
24	Juliet, Dadısına Romeo'yu sorar ve çıkarlar.		
	2. Perde		

	Oyun		Libretto
25	Koro girer. Romeo ve Juliet'in aşklarının imkansızlığını anlatırlar, çıkarlar.		
	2. Perde 1. Sahne		2. Perde 1. Sahne
26	Capulet'lerin bahçesi yanında bir yol.	31	(Capulet'lerin bahçesi.) Stephano, Romeo'ya parmaklıkları aşması için yardım eder. (Stephano adlı karakter oyunda yoktur.)
		32	Stephano çıkar.
27	Romeo girer, duvara tırmanır, bahçeye atlar.	33	Romeo bahçeye atlar.
28	Benvolio ve Mercutio girerler. Romeo onları görmez.	34	Koro: Benvolio ve Mercutio girer. Romeo onları görmez.
29	Benvolio ve Mercutio, Romeo'yu ararlar, hakkında konuşurlar, çıkarlar.	35	Benvolio ve Mercutio, Romeo'yu ararlar, hakkında konuşurlar, çıkarlar.
	2. Perde 2. Sahne		
30	Capulet'in bahçesi, Romeo girer.	36	Capulet'in bahçesi, Romeo girer.
31	Juliet yukarıda pencerede görünür.	37	Juliet yukarıda pencerede görünür.
32	Romeo ve Juliet birbirlerine olan aşklarından söz ederler.	38	Romeo ve Juliet birbirlerine olan aşklarından söz ederler.

	Oyun		Libretto
		39	Gregorio ve uşaklar girer.
		40	Hizmetçinin hainliğinden bahsederler. Dadı girer.
		41	Gregorio, dadıya Montague'ları kötüler. Koro girer. Montague'ları kötüleyen bir şarkı söyler.
		42	Gregorio ve uşaklar çıkar.
33	Dadı içeriden Juliet'e içeri girmesi için seslenir.	43	Dadı içeriden Juliet'e içeri girmesi için seslenir.
34	Juliet çıkar, tekrar girer.	44	Juliet çıkar, tekrar girer.
35	Romeo ve Juliet evlenmek için plan yaparlar. İkisi de çıkar.	45	Romeo ve Juliet evlenmek için plan yaparlar. İkisi de çıkar.
	2. Perde 3. Sahne		3. Perde 1. Sahne
36	Rahip Lawrence'ın hücresi, elinde bir sepetle Rahip Lawrence girer.	46	Rahip Lawrence'ın hücresi, elinde bir sepetle Rahip Lawrence girer.
37	Rahip Lawrence hayatla ilgili vaaz verir.		
38	Romeo girer.	47	Romeo girer.
39	Romeo , Peder Lawrence Juliet'e olan aşkını anlatır. Çıkarlar.	48	Romeo , Peder Lawrence Juliet'e olan aşkını anlatır. ve evleneceklerini söyler.

	Oyun		Libretto
	2. Perde 4. Sahne		
40	Bir sokak, Benvolio ile Mercutio girerler.		
41	Benvolio ve Mercutio, Romeo hakkında konuşurlar.		
42	Romeo girer. Hayatla ilgili felsefe yaparlar.		
43	Dadı ile Peter girerler, Mercutio Dadı ile uğraşır.		
44	Benvolio ve Mercutio çıkarlar.		
45	Dadı ve Peter, Romeo'ya Juliet'ten haber getirmişlerdir.		
46	Romeo çıkar.		
	2. Perde 5. Sahne		
47	Capulet'lerin bahçesi, Juliet girer, Dadısını merak etmiştir.		
48	Dadı ve Peter girerler, Dadı, Peter'ı dışarı çıkarır.		
49	Dadı, Juliet'e olan biteni anlatır. Romeo'nun onu kilisede beklediğini söyler. Çıkarlar.		

	Oyun		Libretto
	2. Perde 6. Sahne		
50	Rahip Lawrence'ın hücresi, Rahip ve Romeo girerler.		
51	Az sonra gerçekleşecek nikahla ilgili konuşurlar.		
52	Juliet girer. Romeo ile aşklarını anlatırlar.	49	Juliet ve dadı girer.
		50	Dadı dışarıyı kollamak için çıkar.
53	Nikahı gerçekleştirmek için, Rahip Lawrence takip ederler.	51	Nikahı gerçekleştirmek için, Rahip Lawrence takip ederler.
	3. Perde 1. Sahne		3. Perde 2. Sahne
		52	Bir sokak. Sol tarafta Capulet'lerin evi. Stephano girer. Efendisinin orada olup olmadığını sorgular ve aşk üzerine konuşur.
		53	Gregorio ve uşaklar gelir. Stephona ile tartışırlar.
54	Kentin bir alanı. Mercutio ile Benvolio girerler.	54	Kentin bir alanı. Mercutio ile Benvolio girerler.
55	Mercutio ve Benvolio cesaret ve kavga üzerine tartışırlar.		
56	Tybalt bir kaç kişiyle girer. Mercutio ve Tybalt tartışırlar.	55	Tybalt bir kaç kişiyle girer. Mercutio ve Tybalt tartışırlar.

	Oyun		Libretto
57	Romeo girer. Tybalt, Romeo ile kavga etmeye çalışır fakat Romeo istemez.	56	Romeo girer. Tybalt, Romeo ile kavga etmeye çalışır fakat Romeo istemez.
58	Tybalt kılıcını çeker. Mercutio ile kavga ederler.	57	Tybalt kılıcını çeker. Mercutio ile kavga ederler.
59	Tybalt , Romeo'nun kolunun altından Mercutio'yu yaralar ve adamlarıyla kaçar. Mercutio uşağından bir cerrah ister uşak çıkar.	58	Tybalt , Romeo'nun kolunun altından Mercutio'yu yaralar ve adamlarıyla kaçar. Mercutio uşağından bir cerrah ister uşak çıkar.
60	Mercutio ve Benvolio çıkarlar. Romeo olanlar için kendini suçlar.	59	Mercutio ve Benvolio çıkarlar. Romeo olanlar için kendini suçlar.
61	Benvolio girer, Mercutio'nun öldüğünü haber verir.	60	Benvolio girer, Mercutio'nun öldüğünü haber verir.
62	Tybalt girer. Romeo ve Taybalt kavga ederler, Tybalt ölür. Romeo çıkar, yurttaşlar girer.	61	Tybalt girer. Romeo ve Taybalt kavga ederler, Tybalt ölür. Romeo çıkar, yurttaşlar girer.
63	Prens, maiyeti, ihtiyar Montegue, Capulet, eşleri ve başkaları girerler.	62	Prens, maiyeti, ihtiyar Montegue, Capulet, eşleri ve başkaları girerler.
		63	Dük, Romeo'ya sürgün edildiğini söyler.
64	Benvolio olayı anlatır herkese çıkarlar.		
	3. Perde 2. Sahne		
65	Capulet'lerin bahçesi. Juliet girer.		

	Oyun		Libretto
66	Juliet , Romeo'yu çağırır. Dadı elinde ip ve merdivenle girer.		
67	Dadı , Juliet'e Tybalt'ın öldüğünü, Romeo'nun sürüldüğünü haber verir.		
68	Dadı, Romeo'yu kötüler fakat Juliet buna izin vermez. Juliet, Dadıyı Romeo'ya gönderir.		
	3. Perde 3. Sahne		
69	Rahip Lawrence'ın hücresi. Rahip girer.		
70	Rahip Lawrence, Romeo'ya sürgün edildiğini haber verir. Bu konu üzerine tartışırlar.		
71	Üç, dört kez kapı vurulur. Dadı girer.		
72	Dadı , Romeo'ya Juliet'ten haber getirmiştir.		
	3 Perde 4 Sahne		
73	Capulet'lerin evi. Yaşlı Capulet, Lady Capulet ve Paris girerler.		

	Oyun		Libretto
74	Capulet'ler, Paris'e Taybalt'ın öldüğünü söylerler ve nikah günü kararlaştırırlar.		
75	Paris sabırsızlığını dile getirir, çıkarlar.		
	3. Perde 5. Sahne		4. Perde 1. Sahne
76	Capulet'lerin bahçesi. Romeo ile Juliet yukarıda, pencerede görünürler.	64	Capulet'lerin bahçesi. Romeo ile Juliet yukarıda, pencerede görünürler.
77	Hasret giderirler, Juliet, Romeo'nun gitmesini istemez.	65	Hasret giderirler, Juliet, Romeo'nun gitmesini istemez.
78	Dadı girer, annesinin odaya geldiğini haber verir, çıkar.		
79	Romeo ile Juliet vedalaşırlar, Romeo çıkar.	66	Romeo ile Juliet vedalaşırlar, Romeo çıkar.
		67	Dadı arkasından Capulet ve Rahip Laurent girer. Paris ile gerçekleşecek evlilikle ilgili konuşurlar.
		68	Rahip Laurent elindeki iksiri Juliet'e verir. Rahip çıkar.
80	Lady capulet girer. Tybalt ve Romeo hakkında konuşurlar. Juliet ağlar.		
81	Lady Capulet , Juliet'e nikah gününü söyler. Capulet ve Dadı girerler.		

	Oyun		Libretto
82	Juliet , Paris ile evlenmek istemediğini söyler. Capulet, Juliet'e tokat atar ve evleneceğini söyleyip Lady Capulet, Capulet çıkar.		
83	Dadı , Juliet'i avutmaya çalışır ve çıkar. Juliet çıkar.		
	4. Perde 1. Sahne		
84	Rahip Lawrence'ın hücresi, Kont Paris ile girerler. Nikah gününü haber verir.		
85	juliet girer, Kont Paris ile tartışırlar. Paris çıkar.		
86	Juliet ve Rahip Lewrence, Juliet'in Romeo'ya kavuşması için plan yaparlar.		
87	Juliet planı kabul eder ve çıkar.		
	4. Perde 2. Sahne		
88	Capulet'lerin evi. Capulet, Lady Capulet, Dadı ve iki üç uşak girerler.		
89	Capulet düğün hazırlıkları için uşakları görevlendirir ve uşaklar çıkar. Dadıya, Juliet'i sorar, Juliet girer.		
90	Juliet , günah çıkarmaya gittiğini anlatır.		

	Oyun		Libretto
91	Juliet'le Dadı çıkarlar. Lady Capulet ve Capulet düğün hazırlıklarından konuşur ve çıkarlar.		
	4. Perde 3. Sahne		
92	Juliet'in odası. Juliet ile Dadı girerler.		
93	Juliet , Dadısına yalnız kalmak istediğini söyler.		
94	Lady Capulet girer. yardım isteyip istemediklerini sorar. Juliet izin ister ikisi çıkarlar.		
95	Juliet , Peder Lawrence ile planladıkları gibi ilacı içer. Perdeler arasından yatağa düşer.	69	Juliet , Peder Lawrence ile planladıkları gibi ilacı içer. Perdeler arasından yatağa düşer.
	4. Perde 4. Sahne		
96	Capulet'lerin evi. Lady Capulet ile Dadı girerler.		
97	Hazırlıklara başlamışlardır. Capulet girer, yardım etmek ister fakat kabul etmezler, Lady Capulet ve Dadı çıkarlar.		
98	Üç dört uşak şişler, odunlar ve sepetlerle girerler. Capulet ile hazırlıklar hakkında konuşur, çıkarlar.		
99	Çalgı sesi duyulur. Dadı girer, Paris'in geldiğini haber verir, Juliet'i uyandırmaya gider. Çıkarlar.		

	Oyun		Libretto
	4. Perde 5. Sahne		4. Perde 2. Sahne
100	Juliet'in odası. Dadı girer, Juliet'i uyandırmaya çalışır, perdeleri açar.		
101	Lady Capulet girer. Juliet'in öldüğünü görürler.	70	Lady Capulet girer. Juliet'in öldüğünü görürler.
102	Capulet girer. Juliet'i getirmelerini, kocasının geldiğini söyler. O da Juliet'in öldüğünü görür.	71	Capulet girer. Juliet'i getirmelerini, kocasının geldiğini söyler. O da Juliet'in öldüğünü görür.
103	Rahip, Paris ve çalgıcılar girerler. Gelini almaya gelmişlerdir.		
104	Herkes, Juliet'in öldüğünü öğrenir, Dadı ile Çalgıcılardan başka herkes çıkar.		
105	Toplanıp gitmek gerektiğini konuşurlar, Dadı çıkar. Peter girer.		
106	Peter, çalgıcılardan bir şarkı ister fakat çalgıcılar çalmaz. Çıkarlar.		
	5. Perde 1. Sahne		
107	Mantua'da bir sokak. Romeo girer.		

	Oyun		Libretto
108	Romeo rüyasını anlatır, uşağı Balthasar, ayağında çizme girer.		
109	Romeo'ya, Juliet'in öldüğünü söyler, teselli etmeye çalışır Balthasar çıkar.		
110	Eczacı girer. Romeo, eczacıdan zehir ister altın karşılığı zehir alır, çıkarlar.		
	5. Perde 2. Sahne		5. Perde
111	Verona, Rahip Lawrence'nin hücresi. Rahip John girer.	72	Verona, Rahip Lawrence'nin hücresi. Rahip John girer.
		73	Rahip John, Romeo'ya mektubu ulaştıramadığını söyler. Romeo girer. Juliet'in nerede olduğunu sorar.
112	Rahip John, Romeo'ya mektubu ulaştıramadığını söyler, Rahip Lawrence mezarlığa Juliet'i almaya gider.		
	5. Perde 3. Sahne		
113	Verona. Kilise mezarlığı içinde Capulet'lerin aile mezarlığı. Paris elinde çiçekler ve bir meşale taşıyan uşağıyla girer.		

	Oyun		Libretto
114	Uşaktan meşaleyi ister ve gitmesini söyler, uşak ıslık çalar, Paris ağıt yakar, uşak çekilir. Paris ayak sesleri duyar çekilir.		
115	Romeo ile Balthasar girerler; Balthasar'ın elinde meşale, kazma ve kol demiri vardır.		
116	Romeo, Balthasar'dan aletleri alır ve gitmesini söyler. Balthasar çekilir fakat şüpheleni bir yere saklanır.		
117	Romeo mezarı açar. Paris her şey için Romeo'yu suçlar, kavga ederler.		
118	Uşak dövüştüklerini görür, bekçiyi çağırmaya gider.		
119	Paris ölür. Romeo, Paris'i mezara koyar, bağışlanmayı ister ve zehri içer.		
120	Romeo düşüp ölür. Rahip Lawrence, fener, kazma kürekle girer.	74	Romeo ölmek üzeredir. Juliet bu esnada uyanır ve Romeo ile konuşurlar.
121	Rahip Lawrence, Balthasarla karşılaşır. Balthasar olan biteni anlatır, mezarlığa giderler.		
122	Rahip Lawrence, mezara girer. Juliet uyanır, içerden sesler gelir.		

	Oyun		Libretto
123	Juliet'i götürmeye çalışır fakat Juliet gitmek istemez, Rahip çıkar.		
124	Juliet , Romeo'yu öper. Bekçinin sesi duyulur.		
125	Juliet, Romeo'nun hançerini kapar. Hançeri göğsüne saplar ve Romeo'nun cesedinin üzerine düşer.	75	Juliet , Romeo'dan kalan zehri içer ve birbirlerine olan bağlılıklarından, aşktan konuşurlar. İkisi de ölür.
126	Paris 'in uşağı ile bekçiler gelir. Gördükleri karşısında telaşlanırlar. Bekçilerden birkaçı çıkar.		
127	Bekçilerden birkaçı Balthasar ile girerler. Bekçiler görgü tanığı olarak Balthasar'ı tutar.		
128	Rahip ile birkaç bekçi gelirler, olayla ilgili konuşurlar.		
129	Prens, maiyeti ile girer. Olayın ne olduğunu sorar.		
130	Capulet, lady Capulet, adamlarıyla girerler.		
131	Herkes olup biteni anlamaya çalışır, birbirlerine sorular sorarlar.		
132	Montague ile adamları girerler. Prens, Romeo'nun öldüğünü söyler. Montague karısını da kaybettiğini anlatır.		

	Oyun		Libretto
133	Herkes acı içindedir, barışmaktan başka çareleri kalmamıştır.		
134	Rahip Lawrence, kısaca herkese olan biteni anlatır. Uşak gördüklerini anlatır.		
135	Herkes, Romeo ve Juliet'in evlendiğini öğrenir, iki aile arasındaki düşmanlık sona erer.		

3.6.4 Değerlendirme

Jules Barbier ve Michel Carre librettoyu yazarken, François-Victor Hugo'nun yaptığı Shakespeare çevirisini kullanmışlardır. Libretistler esere büyük ölçüde sadık kalmışlardır. Shakespeare'in oyunundan on iki sahneyi seçip, bunları mümkün olduğunca kaynaştırarak, eseri tamamlamaya çalışmıştır. Bunlar birinci perdeden 3, 4 ve 5. sahneler, ikinci perdeden 1, 2 ve 4. sahneler, üçüncü perdeden 5. sahne, dördüncü perdeden 1. sahnenin ikinci yarısı ve 3. sahnenin sonu, beşinci perdeden 2. ve 3. sahnelerdir. Son sahnede sevgililerden başka hiçbir karakter sahnede yer almaz. Berlioz'un senfonisinde de son sahne bu şekilde uygulanmıştır. Juliet ayıldığında Romeo henüz kendinden geçmemiştir ve final düetini beraber söylerler.

Gounod, operası koronun söylediği prologla başlar. Minörde, ortasında keskin yırtıcılıkta fugatosu olan allegro, Verona'daki iki ailenin birbirleriyle olan ilişkisini tasvir eder. Daha sonra perde kalkar ve koral bir resitatif vardır. Bu Carvalho'nun fikridir. Perde tekrar iner ve Gounod'nun *"tutkulu ve yumuşak ritornello"* olarak adlandırdığı sessiz kapanışla nihayetlenir. Bu belki de Gounod'nun en yaratıcı bestelerinden biridir[142].

Üçüncü perdeye başlamak için Gounod, tıpkı Shakespeare'de olduğu gibi, bir rahipler korosu ve Rahip Laurence için düşüncelere dalmış bir monolog bestelemek istemiştir. Bu fikir, bir senfonik interlüdle yer değiştirmiştir. Shakespeare'in oyununda buradaki düğün sahnesi yoktur.

---

[142] **İZDOB Program Dergisi Romeo Juliet**, İzmir 2010, s.15

Gounod'nun Romeo ve Juliette operası, dünya sahnelerinde bir süre oldukça tutulmuş tur ancak yine de olumsuz eleştiriler almıştır. Kimi eleştirmenler eseri, dramatik etki yönünden beğenilirken, müzik açısından zayıf, stil yönünden de başka bestecilerin etkisinde olduğunu söyler. Juliet'in, Richard Wagner'in yazdığı Isolde motifiyle ölmesi, Gounod'nun Richard Wagner'den etkilenmiş olduğu kanısına yol açmıştır. Gounod'nun bu operada lirizmi gereği gibi uygulayamadığı da yapılan eleştiriler arasındadır**.** Eleştirmenler, bu eserde recitative açısından başarılı, melodik kapsam yönünden oldukça zengin olan pasajların, korolar ile tempo faktörünün arada sırada parçalanıp zedelendiği görüşünü de ileri sürerler. Bununla birlikte operanın balo sahnesi ile Juliet'in vals sahnesi oldukça övgü toplamıştır [143].

Shakespeare'in yazdığı Romeo ve Juliet tragedyası diğer eserlerine göre daha yalındır. Karakterler de diğer oyunlarındakiler kadar katmanlı değildir. Ancak yine de Shakespeare'in öyküsü ve sözleri son derece etkilidir. **Romeo ve Juliet**' in tiyatrodan operaya uyarlanmasında aksiyon planı ile karakterlerde büyük bir fark yoktur. Ancak operada en yoğun çatışmaların yaşandığı, duygusal yoğunluğu yüksek sahneler seçilmiştir.

[143] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 188.

3.7 PUCCINNI, TOSCA

3.7.1 Giacomo Puccinni

Asıl adı Antonio Domenico Michele Secondo Maria Giacomo Puccini olan besteci 22 Aralık 1858'de Tuscano bölgesindeki Lucca kentinde doğmuştur. Puccini'nin ailesi 150 yıl İtalyan müzik yaşamında etkili olmuştur. Puccini'nin dört kuşak önceki dedesi Giacomo, Lucca Cumhuriyeti'nin capella şefliğinin yanısıra, kilise müzikleri bestelemiş ve Guglielmi'nin öğretmenliini yapmıştır. Giacomo'nun oğlu Antonio, ünlü bir müzik teorisyeni olmuştur. Puccini'nin dedesi Domenico, kilise bestecisi olarak tanınmış ve operalarıyla başarı kazanmıştır. Onun oğlu Michele, yazdığı dinsel müzik eserleriyle kuzey İtalya'da ün yapmıştır. Çocukluğunda aile geleneğini sürdürmek isteyen annesi onu Lucca'daki Instituto Musicale'ye göndermiştir[144].

Puccini'nin yeteneği, sahne duygusu, tiyatro algısı, melodi duyarlılığı ile kendini göstermiştir. Verdi'nin yapıtlarıyla birlikte Puccini'nin operaları, bugün dünya üzerinde İtalyan operasının başlıca temsilcileri olarak tanınmaktadırlar. Sahnede geçen bir olayı, dramatik bir durumu, bir düşünceyi, sadece lirik sesle dile getirmek Puccini için zor olmamıştır. İnsan sesine dayanan vokallerin orkestraya üstünlüğünü gözetmiştir. Puccini kendine asıl ününü sağlayan melodi zenginliğine ve etkileyiciliğine önem verir. Öte yandan da eşlik orkestrasını, türlü çalgı birleşimleriyle beslemiştir.

---

[144] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 3**, ss. 31-33.

Puccini'nin en dramatik operası olan **Tosca** dehasının yeni yönlerini ortaya çıkarmıştır. Giacosa ve Illica tarafından yazılan libretto, Victorien Sardou'nun ünlü kitabı **La Tosca**'dan uyarlanmıştır. Müzikal ifadesi zayıf olmasına rağmen, Puccini lirik duyarlılık gerektiren her bölümde müzikal iç güdüsünün büyüklüğünü gösterebilmiştir. **Tosca**'nın aslında tanınmış bir oyun oluşu, tiyatro ve opera arasındaki dramatik farkları seyircinin yadırgamasına imkan bırakmadan çözümlemek gibi bir sorumluluğu besteciye yüklemiştir. [145]

GUISEPPE GIACOSA VE LUIGI ILLICA

Guiseppe Giacosa (1847- 1906) İtalyan oyun yazarı ve libretisttir. Torino Üniversitesi Hukuk Fakültesinde eğitim görmüştür. 1871 yılında yazdığı **Una Partita bir Scacchi** (Satranç) oyunu ile ün kazanmıştır. Puccini ile **Tosca**, **La Boheme** ve **Madam Butterfly** operalarında birlikte çalışmış, bu eserlerin librettolarını yazmıştır. Luigi Illica (1857-1919) döneminin iyi tanınan libretistlerindendi. İtalyan sanatçı, Puccini dışında, Catalani ve Giordano gibi bestecilere de libretto yazmıştır. Illica ve Giacosa Puccini'nin eserlerine birlikte libretto yazmışlardır. Oyun yazarı olarak çok tanınan bir sanatçıdır. İtalya'nın Tiyatro ve opera alanındaki en eski ödülü Uluslararası Luigi Illica olarak adlandırılmıştır[146] .

---

[145] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 3**, s.46.
[146] Stanley SADIE**, The New Grove Book of Opera**, Oxford University Press, 2009, s.601

3.7.2 Sardou'nun Tosca Oyunu

Victorien Sardou, 1831 yılında Paris'te doğdu. Cannes yakınlarında, zeytin ağaçlarının olduğu geniş topraklara sahip olan ailesi, bir gece aniden Bastıran don sonucu bütün varlığını kaybederek, Paris'e yerleşti. Sardou, kendi başının çaresine bakmak durumunda kaldı. Tıp eğitimi almaya başlayan Sardou, maddi sıkıntılarından ötürü, okuluna ara verip, yabancı öğrencilere Fransızca, Latince, matematik dersleri vermeye ve ucuz ansiklopediler için makale yazmaya başladı. Aynı zamanda, sürekli yazarak adını edebiyat alanında duyurmaya çalışıyordu. Bu dönemde adını fazla duyuramayan yazar Madame de Bawl, Sardou'nun denemelerini okuduktan sonra, onu yazması için teşvik etmiştir. Sardou, dönemin ünlü aktrislerinden olan Elisabeth Rachel Felix'in ilgisini çekmek için **La Reina Ulfra**'yı yazdı. Ancak Rachel'ın ilgisini çekmeyi başaramadı. 1854 yılında Odeon'da **La Taverne des Etudiants**'ı sahneledi. Ancak, oyun beşinci gösteriminden sonra, hükümetin "öğrencileri kışkırtıyor" demesiyle gösterimden kaldırıldı. Odeon tarafından kabul edilen diğer oyunu, Benard Palissy de Odeon'da çıkan idari problemler yüzünden oynanamadı. Bir başka oyunu **Fleur de Laine**, Ambigu Tiyatro'su tarafından kabul edildi. Fakat, sahne müdürünün ölümü üzerine oyun sahnelenemedi. Sardou'nun aktör Charles Albert Fecther için yazdığı **Le bossu** adlı oyunu, aktörün beğenisini kazanmasa da oynandı. Ancak bu sefer de bir Basım hatasından dolayı oyun yazarı Sardou değil, başka bir yazar olarak gözüküyordu. Bu olaylar yaşanırken Sardou, tifoya yakalandı ve tavan arasında yaşadığı odada yüksek ateş yüzünden baygınlık geçirdi. Onu dönemin ünlü aktislerinden olan Virginie Dejazet ile yakın dostluğu olan Matmazel de Brecourt kurtardı. Dejazet, Sardou'nun yazdıklarına ve sanatına inandığından 1859 yılında onun için bir tiyatro satın aldı. Sardou'nun Dejazet için yazmış olduğu oyun Les Folies Dejazet Tiyatrosu'nda sahnelendi. Ama oyun sansüre uğradı ve gösterimden kaldırıldı. Sardou'nun arka arkaya yazıp sahnelediği üç oyun olan, Les Premieres Armes de Figaro, Monsieur Garat ve Les Pres Saint-Gervais onu başarıya

götürdü. Bu başarı sayesinde, dönemin ünlü tiyatro insanları olan Emile Augier ve Alexandre Dumas ile tanıştı. Sardou, yazarlığının olgunluk evresinde, oyunlarına tarihi öğeleri de katmaya başladı ve kendisine ün kazandıran oyunlarını bu dönemde yazdı. **Le Tosca** ve **Madame Sans** Gene İmparatorluk Dönemi'ni konu edinen ve Sardou'ya ün kazandıran oyunlarıdır. 1877 yılında Fransız Akademisi'ne seçilen Sardou, 1908 yılında doğduğu kent olan Paris'te vefat etti.

Tosca oyununda, Angelotti, siyasi suçlarından ötürü Saint-Ange Şato'sunda tutulan bir mahkumdur. Ancak, kardeşi olan Attavanti Markizi, kendisine tutulduğu yerden kaçması için yardım etmiştir ve Angelotti, Saint-Andre kilisesindeki atalarından kalma şapele saklanmıştır. Saint-Andrea kilisesinde ressamlık yapan Mario Cavaradossi, Angelotti'nin orada saklandığını fark edip, oradan da kaçması için kendisine yardım edecektir. Ancak, Cavaradossi ile Angelotti, Angelotti'nin kaçması için plan yaparken kiliseye, Cavaradossi'nin sevgilisi ve İtalya'nın en ünlü opera sanatçısı olan Floria Tosca gelir. Tosca, kıskanç bir kadındır ve Cavaradossi'nin kapıyı geç açmasının altında bir şey olduğunu düşünür. Tosca kiliseden ayrıldıktan sonra, Angelotti'nin Şato'dan kaçmış olduğunun anlaşıldığını belirtmek için bir kez top atışı yapılır. Cavaradossi, Angelotti'yi alıp arada bir kendisinin de gittiği eski evine götürür. İkisinin kiliseden ayrılması üzerine, polisler kilisede saklandığını öğrendikleri Angelotti'yi aramak için buraya gelirler, ama kimseyi bulamaz ve Cavaradossi'nin Angelotti'ye yardım etmesi hususunda şüphelenirler. Akşam, Kraliçe bir davet düzenler ve Tosca burada sahne alır. Scarpia adlı polis müdürü de davetliler arasındadır, Cavaradossi'den şüphelendiği için ve Tosca'nın onun sevgilisi olduğunu bildiği için Tosca'nın kıskançlığından faydalanarak bir oyun hazırlar. Tosca'ya Attavanti Markizi'nin yelpazesini göterip, onu Cavaradossi'nin çalışma alanında bulduğunu söyler ve Tosca Cavaradossi'nin yanına giderken onu takip eder. Böylece Angelotti'ye ulaşabileceğini düşünür.

Tosca, Cavaradossi'nin eski evine ulaştığında, Cavaradossi ona tüm gerçeği anlatır ve Angelotti'nin yerini gösterir. Bu sırada polisler eve gelir ve Scarpia,

Cavaradossi ve Tosca'yı sorguya çeker. Ancak sorgu, sorgu değil işkencedir ve işkence Cavaradossi'ye yapılırken, Cavaradossi'nin acı çektiğini gören Tosca, buna daha fazla dayanamayıp, her şeyi olduğu gibi anlatır. Angelotti saklandığı yerde ölü olarak bulunur ve Cavaradossi ona yardım ettiği için idam edilme cezası ile tutuklanır. Tosca, Cavaradossi'yi kurtarmak için Scarpia'ya yalvarır. Ancak Scarpia onu kurtarmanın bir karşılığı olduğunu ifade ederek, Tosca'ya sahip olmak ister. Tosca bunu kabul etmiş olarak görünse de, Scarpia polis memuruna idamı göstermelik olarak yapacaklarını söyledikten sonra, Tosca, masanın üzerinde bulduğu bıçağı Scarpia'nın kalbine saplar ve onu öldürür. Sonra hemen idamın yapılacağı yere koşar ve göstermelik olan idamın aslında gerçekleştiğini görür ve Scarpia'yı öldürdüğünü söylerken perde kapanır.

3.7. 3 Puccinni'nin Tosca Operası

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.
Cesare Angelotti - Bas
Bir kilise hademesi - Bariton
Mario Cavaradossi - Tenor
Floria Tosca -Soprano
Baron Scarpia - Bariton
Spoletta - Tenor
Sciarrone - Bas
Bir küçük çoban - Mezzosoprano
Gardiyan - Bas

BİRİNCİ PERDE

Roma'da Sant'Andrea della Valle kilisesinin içi. San Angelo kalesinde Baron Scarpia tarafından hapsedilen eski konsüllerden Angelotti, tapınağın mihrabına doğru sessizce yaklaşır. Hapisten kaçmıştır. Kız kardeşinin öğüdüyle kilisede Attavanti ailesine ait mihraba sığınacaktır. Mihrabın yanındaki kapıdan girerek saklanır. Biraz sonra kilise hademesi gelerek yiyecek dolu bir sepet bırakırken genç ressam Mario Cavaradossi gözükür. Bir perdeyi açarak yapmakta olduğu Meryem Ana tablosu üzerinde çalışmaya başlar. Hademe hayranlıkla resmi seyretmeye dalmıştır. Resmin, kiliseye son zamanlarda sık sık dua etmeye gelen kimliği belirsiz bir kadına benzediğini söyler. Cavadarossi ise resmin, kadından çok sevgilisi Tosca'ya benzediğini söyler. Hademe ressama yiyecek sepetini vererek uzaklaşır. Angelotti saklandığı mihraptan çıkar. Cavadarossi cumhuriyet uğruna beraberce savaştığı eski dostunu tanır ve ona yardıma hazır olduğunu söyler. Birdenbire dışardan Tosca'nın sesi duyulur. Ressam yiyecek sepetini arkadaşına vererek tekrar eski yerine, mihraba gönderir. Kıskanç Tosca girer girmez ressamı soru yağmuruna

tutar. Ressam onu yumuşatır. Tosca çıkar çıkmaz Angelotti'nin kaçışını bildiren top sesleri duyulur. Ressam arkadaşını alarak kendi evine dönmek üzere yola çıkar. İçeri koro çocukları ve halk girmektedir. Kilise hademesi kuzeyde Napoleon'un İtalyan ordusu tarafından yenilgiye uğratıldığını bildirerek, bunun şerefe dini tören yapılacağını bildirir. Kaçağın izini kiliseye kadar takip eden Baron Scarpia, yanında Spoletta ve adamlarıyla gözükerek soruşturmaya başlar. Yarım kalmış bir tablo, boş bir yemek sepeti polis müdürünün şüphesini arttırmaya kafi gelir. Tosca kiliseye dönmüştür. Şarkıcıya uzun zamandır aşık olan Scarpia ondan yararlanarak kaçakları bulabileceğini düşünür. Orada bulduğu Markiz Attavanti'nin armasını taşıyan yelpazeyi göstererek kıskançlığını arttırmaya çalışır. Kadının sevdiği adamın "Meryem Ana" tablosu yapacağı yerde kadınlarla buluştuğunu söyler. Aralarında her ikisinin de endişelerini dile getirirler. Tosca, geceki konseri dolayısıyla sevgilisiyle buluşamayacaklarını bildirmeye gelmişken karşılaştığı durumdan hiç hoşnut değildir. Kilisede zafer için dua başlar. Polis Müdürü kaçağın darağacına, bu güzel kadının da evine, Farnese sarayına gideceğini mırıldanır. Kardinalin yönettiği ayin devam ederken perde Scarpia teminin orkestrada yükselişiyle kapanır.

İKİNCİ PERDE

Scarpia, Fernase sarayında yemek yerken, düşündüğü alçakça planlardan bahsetmektedir. Tosca'ya bir mektup yollayarak onu çağırtmıştır. Salona Tosca'nın da katıldığı dini törenin sesleri gelmektedir. Spoletta girerek Angelotti'yi ressamın evinde bulamadıklarını, Cavaradossi'yi tutukladıklarını bildirir. Scarpia delikanlıyı çağırtarak sorguya çeker. Ressam meydan okumaktadır. Sözde Angelotti'nin nerede saklı olduğunu bilmemektedir. Törenden çıkan Tosca odaya girmiş, sevgilisinin kollarına atılmıştır. Cavaradossi ondan gizlice sayfiye evinin yerini söylememesini ister. Scarpia ifadesinin alınacağını öne sürerek Cavaradossi'yi işkence odasına gönderir. Sonra Tosca'dan evi ve Angelotti'nin saklandığı yeri söylemesini ister. Kadın sevgilisini aldatmamaya kararlıdır. Fakat bu sırada dışardan Cavaradossi'ye

işkence yapıldığı anlaşılır. Delikanlı can acısıyla bağırmakta, kadın direncini gittikçe kaybetmektedir. Scarpia durmadan Angelotti'nin saklandığı yeri sormaktadır. Tosca daha fazla direnemeyeceğini anlamıştır, bitkin bir halde evin bahçesindeki kuyuda olduğunu söyler. Scarpia ressamın getirilmesi için emir verir. Ressam kanlar içinde girer ve bir koltuğa çöker. Tosca ona sarılarak ağlamaktadır. Cavaradossi olan biteni anlamıştır, sevdiği kadına sözünde durmadığı için lanetler yağdırmaktadır. Bu sırada jandarma Sciarrone'nin getirdiği bir haber ortalığı altüst eder. Napoleon yenilmemiş yenmiştir. Scarpia haberi kıvançla karşılayan Cavadarossi'yi tekrar zindana gönderir. Tosca ile yalnız kalan polis müdürü kadına olan aşkını anlatmaya, eğer kendisinin olursa bunun karşılığını ödeyeceğini söyler. Tosca için dua etmekten başka çare kalmamıştır, eski mutlu günlerin geri gelmesi için yalvarmaktadır. Scarpia son kozunu oynayarak ressamın idamı için emir vereceğini söyler. Tosca, onu kurtarmak için ne yapabileceğini sorar. Scarpia ise onun olmasın yeterli olduğunu söyler. Spoletta girerek Angelotti'nin yakalandığı anda zehir içerek intihar ettiğini bildirir. Scarpia jandarmaya, Cavaradossi'ye, Kont Palmieri'ye yaptıklarını yapmalarını emreder. Kont Palmieri boş kurşun kovanlarıyla ateş edilerek sözde idam edilmiş, daha sonra kaçmasına göz yumulmuş bir özgürlük kahramanıdır. Scarpia artık her şeye razı olmuş görünen Tosca ve sevgilisi için bir pasaport hazırlamaya koyulur. Şarkıcı yemek masasından bir bıçak alıp saklar. Scarpia "Artık benimsin!" diyerek sarılmak istediği anda, gizlediği bıçağı düşmanının kalbine saplar. Scarpia bir dua mırıldanarak can verir. Tosca pasaportu ölünün parmakları arasından alır, sağına ve soluna birer şamdan koyar, odadan çıkarken perde kapanır.

ÜÇÜNCÜ PERDE

San Angelo kalesinin terası. Nöbetçiler gidip gelmekte, arka planda Vatikan ve kutsal şehir uzanmaktadır. Uzaktan bir çoban şarkısı duyulur. Cavaradossi'nin son sabahını haber vermektedir. Delikanlı muhafızlarıyla gözükmüştür. İzin isteyerek sevgilisine bir mektup yazmaya başlar. Toca ile geçen son mutlu gecesini

düşünmektedir. Tosca yanında Spoletta ile yaklaşarak ona pasaportu uzatır. Ressam kağıtta Scarpia'nın imzasını tanımıştır. Olanlara inanamaz. Artık her ikisi de bağımsızdır. Tosca ona üzerine boş kurşunlarla ateş edileceğini, tüfekler patladığı anda hemen yere yıkılması gerektiğini söyler. Scarpia'yı öldürmüş, ellerine onun kanı bulaşmıştır. Mario sevgilisinin elini alır, sevgi ve şükranlarını sunar. Askerler gelerek ressamı kurşuna dizmek üzere yerlerini alırlar. Delikanlı neşeyle: "Ölüme!" diye bağırarak duvarın önünde durur. Tüfekler patlar. Ressam yere yıkılır, askerler uzaklaşınca Tosca sevgilisinin yanına koşar, ona askerlerin gittiğini, artık kalkması gerektiğini söyler. Fakat Cavaradossi kalkmaz. Gerçekten ölmüştür. Tosca bir çığlık atar. Scarpia'nın emrini hatırlar. "Kont Palmieri'ye yaptığınızı yapınız!" Hain adam kötü oyununu oynamıştır. Dışarıdan sesler duyulur. Scarpia'nın cesedi bulunmuştur. Askerler koşarlarken Tosca fırlar, bağırarak kendini kalenin duvarından aşağı Tiber nehrine atar. Kadını yakalamaya koşan askerler donup kalmıştır. Perde kapanır.

3.7.4 Tosca Oyun ve Libretto Karşılaştırma Tablosu

TOSCA KİŞİLER

Oyun	Libretto
Floria Tosca	Floria Tosca, tanınmış bir opera sanatçısı (soprano)
Baron Scarpia	Baron Scarpia, Roma polis müdürü (bariton)
Mario Cavaradossi	Mario Cavaradossi, bir ressam (tenor)
Cesare Angelotti	Cesare Angelotti, kaçak siyasi tutuklu (bas)
Attavanti Markisi	Spoletta, bir polis subayı (tenor)
Eusebe	Schiarrone, bir jandarma (bas)
Trevilhac Vikontu	Bir Kilise Hademesi (bariton)
Capreola	Bir Küçük Çoban (mezzosoprano)
Gennarino	Gardiyan (bas)
Trivulce	
Colometti	
Spoletta	
Schiarrone	
Kraliçe, Marie-Caroline	
Prenses Orlonia	
Aragon Prensi, Diego Naselli	
Ceccho	
Paisiello	
Luciana	
Bir Subay	
Bir Monsenyör	
Hizmetçiler, Uşaklar	

TOSCA OLAY DİZİSİ

	Oyun		Libretto
	1. Perde 1. Sahne		
1	Gennarino, resim iskelesinin üzerinde, boylu boyunca uzanmış, uyumaktadır.		
2	Kilisedeki ayin odasından sorumlu peder Eusebe, sahnenin arka tarafından gelir, Gennarino'ya yaklaşır, elindeki bir tomar anahtarı kulaklarının dibinde şıngırdatır.		
3	Eusebe, Gennarino'ya seslenir. Gennarino sıçrayarak uyanır.		
4	Eusebe, yuyuyor muydun diye sorar. Gennarino gözlerinin ovuşturarak uyuduğunu söyler.		
5	Gennarino ayağa kalkar.		
6	Eusebe, Gennarino'nun efendisi hakkında konuşur. Gennarino efendisini savunur. bir yandan boya paletini hazırlar.		
7	Cavaradossi hakkında konuşmaya devam eder bu sefer dini vazifeleri yerine getirmediğinden konuşurlar.		

	Oyun		Libretto
8	Sepetin içinde duran şişelerin ne olduğu hakkında kdnuşurlar. Peder efendisini kiliseye yardım konusunda ikna etmesini söyler.		
9	Eusebe şişeleri sepetten çıkarır ve inceler.		
10	Şişenin tıpasını çıkarır ve koklar.		
11	Şarabı bir kadehe boşaltır.		
12	Bir çırpıda kafaya diker.		
13	Gennarino yerinden sıçrar. Efendisinin, onun içtiğini sanmasından korkar.		
14	Şişeyi pederin elinden kapar ve kadehi yıkar.		
15	Eusebe korkmamasını efendisinin aşık olduğu için bunu farketmeyeceğini söyler.		
16	Gennarino şişeyi ve kadeği sepete geri koyar.		
17	Eusebe , Cenova'nın teslim olduğunu anlatır. Bir gazete çıkarır ve okur.		
18	Gennarino efendisinin geldiğini söyler.		

	Oyun		Libretto
	1. Perde 2. Sahne		
19	Mario elinde bir parça kumaşla, girer. Geciktiği için pederden özür diler.		
20	İskeleye çıkar ve elindeki kumaşı bir mankenin üzerine geçirir.		
21	Eusebe gazetesini katlar ve Gennarino'ya askeri gelişmelerden bahsettiğini söyler.		
22	Mario herkese çıkmasını söyler. Çıkarlar.		
	1. Perde 3. Sahne		1. Perde 1. Sahne
		1	Angelotti kendi kendine konuşur, kız kardeşinin söylediklerini hatırlar.
		2	Mario ve Sagrestano boyalar, fırçalar, kadınlar ve Tosca hakkında konuşurlar.
		3	Mario, Sagrestano'ya gitmesini söyler.
		4	Sagretano çıkar.
23	Mario içeride birinin olduğunu anlar. Angelotti aniden döner ve bağırmamasını söyler.	5	Mario içeride birinin olduğunu anlar. Angelotti aniden döner ve bağırmamasını söyler.

	Oyun		Libretto
24	Bir süre kim olduğuyla ilgili sorular sorar ve en son anlar. Nasıl kaçtığını ve nasıl saklandığını sorar.	6	Bir süre kim olduğuyla ilgili sorular sorar ve en son anlar. Nasıl kaçtığını ve nasıl saklandığını sorar.
25	Angelotti tabureye çöker.		
26	Mario sepete doğru koşar, bir kadeh içki doldurur.		
27	Angelotti kadehteki şarabı bir dikişte bitirir. Bir yandan yemek yer.		
28	Angelotti uzun uzun hapisten nasıl kaçtığını anlatır.		
29	Angelotti nasıl bu cezaları aldığını ve arkasından çevrilen işleri anlatır.		
30	Baron Scarpia denen adamın zalimliğinden ve onun peşinde olduğundan bahseder.		
31	Kapının vurulduğunu sanırlar ve korkarlar ama çocukların topları çarpmıştır sakinleşirler.		
32	Mario, Angelotti'ye Tosca'ya olan aşkını ve onu anlatır uzun uzun. Onun için kaldığını söyler orada.		
33	Mario, babasından bahseder ve herkesin onu hapse atmak için en ufak hatasını kolladığından.		

	Oyun		Libretto
34	Kiliseyi bedava boyamaya başlaması sayesinde tüm bunlardan kurtulduğunu anlatır.		
35	Kapı vurulur. Floria gelmiştir, Mario'ya seslenir.		
36	Angelotti şapele saklanır.		
37	Mario paletini ve fırçalarını kaparak, sürgüleri çeker kapıları açar.		
	1. Perde 4. Sahne		
38	Floria elinde bir demet çiçekle içeri girer. Kapıyı geç açtığı için kızar.	7	Floria elinde bir demet çiçekle içeri girer. Kapıyı geç açtığı için kızar.
39	Mario fırçalarını temizler neden geç açtığını anlatır.	8	Mario fırçalarını temizler neden geç açtığını anlatır.
40	Floria dip tarafa doğru yürür. İçeride birinin olmasından şüphelenmiştir.	9	Floria dip tarafa doğru yürür. İçeride birinin olmasından şüphelenmiştir.
41	Floria'nın ellerini tutar ve şefkatle öper.	10	Floria'nın ellerini tutar ve şefkatle öper.
42	Saraydaki davetle ilgili, çizdiği kadın tablolarıyla ilgili, tablodaki kadının Attavanti olduğunu anlar ve hakkında konuşurlar, sinirlenmiştir.	11	Saraydaki davetle ilgili, çizdiği kadın tablolarıyla ilgili, tablodaki kadının Attavanti olduğunu anlar ve hakkında konuşurlar, sinirlenmiştir.

	Oyun		Libretto
43	Floria, pederin onunla ilgili söylediği şeyleri ve tüm busöylenenlerin onu üzdüğünü anlatır.	12	Floria, pederin onunla ilgili söylediği şeyleri ve tüm bu söylenenlerin onu üzdüğünü anlatır.
44	Kapı vurulur, Floria'nın hizmetçisi gelmiştir.		
	1. Perde 5. Sahne		
45	Luciana, Floria'ya bir mektup getirmiştir maestrodan.		
46	Bu sırada Mario, Angelotti'ye biraz daha sabretmesini belirten bir işaret yapar.		
47	Mektupta Fransız ordusunun yenilgiye uğratıldığı ve bu yüden tüm kiliselerde kutlama duaları okunmasını, kendisi bu konuyla ilgili yazdığı kantıtı Floria'nın okumasını ister.		
48	Floria çıkmak için hazırlanır ve Mario'ya neler yapacağını sorar, çalışacağını söyler.		
49	Floria ve Luciana çıkar.		
	1. Perde 6. Sahne		

	Oyun		Libretto
50	Angelotti , kapı kapanıp, Mario sürgüleri çektikten sonra saklandığı şapelden çıkar.	13	Angelotti , kapı kapanıp, Mario sürgüleri çektikten sonra saklandığı şapelden çıkar.
51	Savaş hakkında ve kazanılan zafer hakkında konuşurlar ikiside mutsuz olmuştur.	14	Savaş hakkında ve kazanılan zafer hakkında konuşurlar ikiside mutsuz olmuştur.
52	Uzaklardan bir el top atış sesi duyulur.	15	Uzaklardan bir el top atış sesi duyulur.
53	Mario , Angelotti'nin firar ettiğini anladıklarını ve kaçmaları gerektiğini söyler, plan yapar.	16	Mario , Angelotti'nin firar ettiğini anladıklarını ve kaçmaları gerektiğini söyler, plan yapar.
54	Angelotti tekrar şapele girer, kapısını kapatır ve gözden kaybolur.	17	Angelotti tekrar şapele girer, kapısını kapatır ve gözden kaybolur.
55	Mario iskeleden aşağı atlar.		
	1. Perde 7. Sahne		
56	Eusebe girer.		
57	Eusebe , Mario'ya top atışını duyup duymadığını sorar. Devrimcinin birinin firar ettiğini söyler.		
58	Gennarino girer.		
59	Angelotti'nin firar ettiğini ve her yerde arandığını onu saklayanında idam edileceğini söyler.		

	Oyun		Libretto
60	Mario, Gennarino'ya arabanın hazır olmasını organize etmesini sonra da dönüp bulundukları yeri toplamasını ister.		
61	Angelotti karanlıkta kaybolur, Mario rahatlamıştır pederi oyalamaya devam eder.		
62	Mario çıkar.		
	1. Perde 8. Sahne		
		18	Sagretano ve koro (Oyunda koro yok) gelir.
		19	Savaşı kazanmalarından, sarayda yapılacak kutlamadan, Tosca'nın şarkı söyleyeceğinden bahsederler.
63	Kişiler sağ taraftan girerler. Arkadan zaman zaman ilahi sesleri duyulur.	20	Kişiler sağ taraftan girerler. Arkadan zaman zaman ilahi sesleri duyulur.
64	Scarpia girer. Etrafa göz atar ve adamlarına bütün kapıları tutmalarını söyler.	21	Scarpia girer. Etrafa göz atar ve adamlarına bütün kapıları tutmalarını söyler.
65	Dört polis çıkar.	22	Dört polis çıkar.
66	Scarpia, Eusebe'yi sorgular, Schiarrone'ye etrafı iyice araştırmasını söyler.	23	Scarpia, Eusebe'yi sorgular, Schiarrone'ye etrafı iyice araştırmasını söyler.

	Oyun		Libretto
67	Bir polis gelir işlerine yaramayacak bir kanıt, yelpaze bulmuştur.	24	Bir polis gelir işlerine yaramayacak bir kanıt, yelpaze bulmuştur.
68	Gennarino gelir.	25	Gennarino gelir.
69	Onu da sorguya çeker ve Mario'dan şüphelenir ama kanıtlayamaz.	26	Onu da sorguya çeker ve Mario'dan şüphelenir ama kanıtlayamaz.
70	Polis gelir ve bir şey bulamadıklarını söyler.	27	Polis gelir ve bir şey bulamadıklarını söyler.
	2. Perde 1. Sahne		
71	Attavanti, Capreola, Trivulce, Trevilhac.		
72	Trevilhac, Capreola'ya neden sürekli göç ettiklerini anlatır. Paris'i çok özlediğini söyler.		
73	Bir Fransız olaarak kazanılan zafer Trevilhac'ı mutsuz etmiştir.		
74	İkisi bulundukları şehirin güzelliği hakkında ve başka bir masada oynanan kart oyunu hakkında konuşurlar.		
75	Prenses gelir.		
76	Trevilhac ayağa kalkar.		

	Oyun		Libretto
77	Capreola, Prensesi selamlar ve konuşur.		
78	Trevilhac'ı takdim eder. Prenses, Kraliçe ile tanışıp tanışmadığını sorar. Tanıştığını söyler.		
79	Akşam verilecek davet hakkında programla ilgili, Tosca hakkında konuşurlar.		
80	Attavanti gelir. Aşık ve kavalye arasındaki farkı anlatır.		
81	Prenses yukarı çıkar.		
82	Attavanti koltuğa, Travilhac sandalyeye oturur.		
83	Aynı konu üzerinde konuşmaya devam ederler.		
84	Prenses yenlarına döner.		
85	Trivulce yanlarına gelir.		
86	Markiz hakkında konuşurlar.		
87	Attavanti, Travulce'e sırtını döner; Trivulce uzaklaşır.		
88	Prenses kanepeye oturur etrafı dalkvavuklarla çevrilir.		
89	Bir Mansenyör neler olup bittiğini sorar.		

	Oyun		Libretto
90	Attavanti her şeyin çok iyi olduğunu söyler ve haberleri anlatır. Fra Diavolo hakkında konuşurlar.		
91	Genel olarak savaşla ilgili ve çeşitli insanlarla ilgili konuşurlar.		
	2. Perde 2. Sahne		
92	Prenses, polis müdürünün de aralarına katıldığını söyler.		
93	Scarpia girer.		
94	Prenses , Angelotti'den haber olup olmadığını sorar, Scarpia olmadığını söyler.		
95	Trivulce , Prensesi oyuna çağırır ve ortadaki oyun masasına çıkarlar.		
96	Scarpia ve Schiarrone firar, Mario, Attavanti, Markiz ve Tosca'nın suçlu olup olmadığı hakkında konuşurlar hiçbir delile ulaşamamışlardır.		
97	Müzik kesilir ve Schiarrone sol taraftan çıkar.		
	2. Perde 3. Sahne		

	Oyun		Libretto
98	Floria girer. Elini öpmeleri için; Capreola'ya, Trivulce'e, Attavanti'ye ve genç monsenyörlere uzatır.		
99	Hepsi birden Floria'yı överler. Capreola, Travilhac'ı tanıştırır.		
100	Bir hizmetkar Kraliçenin geldiğini haber verir.		
	2. Perde 4. Sahne		
101	Bütün oyunculur ayakta kraliçenin geçişine yer açar. Kraliçe önde, arkada Aragon Prensi ve General Froelich girer.		
102	Floria , Kraliçeyi selamlar ve programla, Paisiello hakkında konuşurlar.		
103	Kraliçe firarla ilgili gelişmeleri sorar ve Scarpia bilgi verir. Hemen bulmasını söyler.		
104	Dışarıda kalabalık Angelotti'ye ve Scarpia'ya ölüm diye bağırmaktadır. Yaşasın Kraliçe diyerek uzaklaşırlar.		
105	Scarpia kendi kendine neler yapabileceği ile ilgili konuşur. Floria üzerinden bir plan yapar.		

	Oyun		Libretto
106	Floria'nın oturduğu kanepeye doğru ilerler. Arkada Haydn'in senfonisi duyulur.		
	2. Perde 5. Sahne		
107	Floria'nın elini tutar ve onu tutuklamakla tehdit eder.		
108	Scarpia, Floria'ya övgüler yağdırır ona kur yapar.	28	Scarpia, Floria'ya övgüler yağdırır ona kur yapar.
109	Saint-Ange şatosu ve Mario hakkında konuşurlar. Scarpia, Floria'ya kilisede bulduğu yelpazeyi onunmuş gibi verir, Floria kıskançlıktan çılgına döner.	29	Saint-Ange şatosu ve Mario hakkında konuşurlar. Scarpia, Floria'ya kilisede bulduğu yelpazeyi onunmuş gibi verir, Floria kıskançlıktan çılgına döner.
		30	Scarpia, Spolett'ya planı anlatır, Tosca'ya olan aşkından bahseder ve onu takip etmelerini ister.
		31	Scarpia planını konuşur kendi kendine ve Tosca'yı elde edeceğini düşünür, koro İtalyanca bir şeyler söyler.
110	Floria konseri bitirip Mario'yu bulmak ister. Müzisyenler yerlerini alır ve enstrümanlarını akort ederler.		
111	Bir hizmetli girer, müzik kesilir General Melas'tan mektup getirmiştir.		
112	Mektupta yenilgiye uğradıkları yazmaktadır Kraliçe bayılır.		

	Oyun		Libretto
113	Floria çıkar.		
114	Scarpia, Attavanti Floria'nın çıktığı kapıdan çıkarlar.		
	3. Perde 1. Sahne		
115	Ceccho belirir. Ardından Mario ve Angelotti görünür.		
116	Mario, Angelotti'ye artık güvende olduğunu söyler. Ceccho'yu tanıtır ve oğluna gidip bütün kapıları kilitleyip etrafa gözkulak olmasını söylemesini ister.		
117	Ceccho çıkar.		
	3. Perde 2. Sahne		
118	Mario, Angelotti'ye etrafı anlatır bunu yaparken hatıralardan bahseder ve yalnızlığı neden sevdiğini vurgular.		
119	Angelotti orada yaşayıp yaşamadığı hakkında sorular sorar ve Mario etrafı anlatmaya bilgiler vermeye devam eder.		
120	Angelotti, Mario'ya onu saklamak uğrunu neleri göze aldığını anlatır ve ne kadar büyük bir adam olduğunu söyler.		

	Oyun		Libretto
121	Kapının açıldığını duyarlar anahtar bir tek Floria'da vardır, Angelotti saklanır bahçede.		
	3. Perde 3. Sahne		
122	Floria hışımla dip taraftan sahneye girer ve etrafı kolaçan eder.		
123	Floria kıskançlıktan çıldırmştır, onu aldattığını düşünmektedir. Ağlar bağırır ve etrafı arar.		
124	Mario her şeyi anlatır Angelotti'den bahseder.		
125	Floria bunun tuzak olduğu anlar ve Mario'ya anlatır.		
	3. Perde 4. Sahne		
126	Ceccho koşarak gelir. Adamların geldiğini haber verir.		
127	Mario pencereye koşar.		
128	Angelotti gelir. Floria dışarıyı dinlemektedir.		
129	Mario evi sardıklarını, Angelotti'ye sığınağa gitmesini, adamların geldiğini ve Floria'ya heyecanlanmamasını söyler.		

	Oyun		Libretto
130	Floria olanlar için kendini suçlamaktadır. Bahçenin her tarafından polislerin çıktığı, tüm çıkışları kapattıkları görülür ve duyulur.		
	3. Perde 5. Sahne		
131	Scarpia dip taraftan girer; Marki, Schiarrone, Alberti ve yardımcıları, yavaşça onu izler.		
132	Markiz için gelmişler gibi davranmaktadırlar ama asıl aradıkları kişi Angelotti'dir.		
133	Markiz'in orada olmadığını görünce eşi ve diğerleri gitmek ister, Scarpia neden orada olduklarını ima eden cümleler kurar.		
134	Schiarrone ve Marki çıkar.		
	3. Perde 6. Sahne		2. Perde
		32	Scarpia, hain planından Shciarrone bahseder, Tosca'ya onun aracılığıyla bir not iletmek ister.
		33	Kantat bittikten sonra Tosca'nın yanına gelmesini isteyen bir not verir. Mario'nun aşkı için isteklerine boyun eyeceğini söyler.

	Oyun		Libretto
		34	Spoletta gelir, evi aradıklarını ama hiçbir şey bulamadıklarını söyler.
135	Evi ararlar ve hiçbir şey bulamazlar. Angelotti'nin orada olduğunu bildiklerini ve ortaya çıkmasını isterler.	35	Evi ararlar ve hiçbir şey bulamazlar. Angelotti'nin orada olduğunu bildiklerini ve ortaya çıkmasını isterler.
136	Mario ve Floria'yı sorguya alırlar.	36	Mario ve Floria'yı sorguya alırlar.
137	Sol taraftaki odaya, polislerin önünde girer.		
	3. Perde 7. Sahne		
138	Scarpia , savcıya sorguya başlamasını söyler. Savcı katip ile beraber çıkar.		
	3. Perde 8. Sahne		
139	Floria masaya oturur. Scarpia, Floria'yı sorguya çeker fakat Angelotti'nin orada olduğunu inkar eder.	37	Floria masaya oturur. Scarpia, Floria'yı sorguya çeker fakat Angelotti'nin orada olduğunu inkar eder.
140	Scarpia, Schiarrone'ye Mario'nun sorgusunun nasıl geçtiğini sorar. Mario hiçbir şey söylememektedir.	38	Scarpia, Schiarrone'ye Mario'nun sorgusunun nasıl geçtiğini sorar. Mario hiçbir şey söylememektedir.
141	Mario'ya işkence yaptıklarını ve eğer doğruyu söylemezse onu öldüreceklerini söyler. Floria çok üzülmektedir.	39	Mario'ya işkence yaptıklarını ve eğer doğruyu söylemezse onu öldüreceklerini söyler. Floria çok üzülmektedir.

	Oyun		Libretto
142	Floria, Mario'ya seslenir konuşmak ister, onu bu işkenceden kurtarmak ister. Mario konuşmamasını söyler.	40	Floria, Mario'ya seslenir konuşmak ister, onu bu işkenceden kurtarmak ister. Mario konuşmamasını söyler.
143	Floria, kuyuda saklandığını söyler ve Mario'yu bırakmalarını ister.	41	Floria, kuyuda saklandığını söyler ve Mario'yu bırakmalarını ister.
144	Polisler seğ taraftan, askerler dip taraftan, ağaçların arasından, bahçeye doğru atılırlar.	42	Polisler seğ taraftan, askerler dip taraftan, ağaçların arasından, bahçeye doğru atılırlar.
		43	Schiarrone, Scarpia'ya yenilgiye uğradıklarını haber verir.
		44	Mario bu haber karşısında çok mutlu olmuştur.
	3. Perde 9. Sahne		
145	Mario kapı eşiğinde belirir, ölü gibidir, alnında iki kırmızı iz vardır.		
146	Floria mutlu olmuştur, Mario yarı baygındır ve hiçbir şey söylemediklerinden emin olmak ister.		
147	Comoletti eşikte belirir. Angelotti zehir içerek kendini öldürdüğünü söyler.		
148	Polisler , Angelotti'nin cesedini bahçeye eşiğin kenarına bırakır. Floria, Mario'nun görmesini engellemeye çalışır.	45	Polisler , Angelotti'nin cesedini bahçeye eşiğin kenarına bırakır. Floria, Mario'nun görmesini engellemeye çalışır.

	Oyun		Libretto
149	Mario öldüğünü görür ve olanlar için Floria'yı suçlar.		
150	Scarpia herkesi götürmelerini söyler.		
151	Polisler , Mario'yu yakalar.İdam edileceğini söyler Scarpia.		
	4. Perde 1. Sahne		
152	Scarpia ve Schiarrone Fransızların zaferiyle ilgili, Mario'yla ilgili konuşurlar.		
	4. Perde 2. Sahne		
153	Scarpia, Spoletta ve Schiarrone valinin göderdiği notu okurlar idamla ilgili ayrıntıları, Tosca'yla ilgili konuşurlar.		
154	Scapia. Schiarrone'ye Tosca'yı sorar ve getirmesini ister. Schiarrone çıkar.		
155	Tosca, Schiarrone'yle gelir. Scarpia hizmetçilere çıkmalarını söyler.		
156	Uşak selam verir, hizmetçi masadaki tabağı alır ve çıkarlar.		
	4. Perde 3. Sahne		

	Oyun		Libretto
157	Floria sessizce girer ve kanepeye yaslanır.		
158	Scarpia evinde olduklarını söyler. Floria, Mario'yu merak etmektedir, Scarpia yargılanmadan öldürüleceğini söyler.		
159	Scarpia, Floria'ya özgür olduğunu ve çıkabileceğini söyler, Floria çok mutlu olmuştur. Kapıya yönelir.		
160	Scarpia, Floria'nın Mario'yu kurtarmak için saraya gideceğini bildiğini ama bunun faydası olmayacağını , belki başka çözümlerin bulunabileceğini söyler. Floria yıkılmıştır.	46	Scarpia, Floria'nın Mario'yu kurtarmak için saraya gideceğini bildiğini ama bunun faydası olmayacağını , belki başka çözümlerin bulunabileceğini söyler. Floria yıkılmıştır.
161	Scarpia, Floria'ya olan hayranlığını ve onunla olmak istediğini anlatır fakat Floria kendini öldürmenin daha iyi olacağını söyler.	47	Scarpia, Floria'ya olan hayranlığını ve onunla olmak istediğini anlatır fakat Floria kendini öldürmenin daha iyi olacağını söyler.
162	Floria, Scarpia'ya yalvarır fakat o Floria'yı istemektedir. Floria'yı ayağa kaldırı ve onu kollarıyla sarar, Floria kendini kurtarır ve yapamayacağını söyler.	48	Floria, Scarpia'ya yalvarır fakat o Floria'yı istemektedir. Floria'yı ayağa kaldırı ve onu kollarıyla sarar, Floria kendini kurtarır ve yapamayacağını söyler.
	4. Perde 4. Sahne		
163	Floria pes etmiştir ve teklifini kabul eder. Scarpia, yüzbaşıya Mario'nun asılmayacağını söyler.	49	Floria pes etmiştir ve teklifini kabul eder. Scarpia, yüzbaşıya Mario'nun asılmayacağını söyler.

	Oyun		Libretto
164	Scarpia, Spoletta'ya Mario'yu kurtaracakları planı anlatır onu kurşuna diziyormuş gibi yapıp herkesi kandıracaklarını söyler.	50	Scarpia, Spoletta'ya Mario'yu kurtaracakları planı anlatır onu kurşuna diziyormuş gibi yapıp herkesi kandıracaklarını söyler.
165	Floria, Mario'yla görüşmek istediğini ve ona her şeyi kendisinin anlatmak istediğini söyler. Scarpia kabul eder ve adamlarına Floria'nın istediğini yapmakta özgür olduğunu söyler.	51	Floria, Mario'yla görüşmek istediğini ve ona her şeyi kendisinin anlatmak istediğini söyler. Scarpia kabul eder ve adamlarına Floria'nın istediğini yapmakta özgür olduğunu söyler.
166	Spoletta kapıyı kapatır ve çıkar, Scarpia sürgüyü çeker.	52	Spoletta kapıyı kapatır ve çıkar, Scarpia sürgüyü çeker.
	4. Perde 5. Sahne		
167	Kapı ve sürgü sesleri Floria'yı irkiltir, yalpalayarak ayağa kalkar.		
168	Floria, ikisinin diğer eyaletlerde de rahat gezebilmelerini sağlayacak bir belge yazmasını ister, Scarpia kabul eder ve masanın yanına gider.	53	Floria, ikisinin diğer eyaletlerde de rahat gezebilmelerini sağlayacak bir belge yazmasını ister, Scarpia kabul eder ve masanın yanına gider.
169	İzin kağıdını Floria'ya verir, okumayı bitirir kadehi masaya koyarken bıçağa uzanır.	54	İzin kağıdını Floria'ya verir, okumayı bitirir kadehi masaya koyarken bıçağa uzanır.
170	Floria bıçağı, Scarpia'nın kalbine saplar.	55	Floria bıçağı, Scarpia'nın kalbine saplar.
171	Scarpia kanepeye düşer.	56	Scarpia kanepeye düşer.

	Oyun		Libretto
172	Scarpia bıçağı çıkarır yardım ister, Floria dışarıyı dinler kimse yoktur.	57	Scarpia bıçağı çıkarır yardım ister, Floria dışarıyı dinler kimse yoktur.
173	Scarpia ölür. Floria elbisesine bulaşan kanı temizler.	58	Scarpia ölür. Floria elbisesine bulaşan kanı temizler.
174	Uzaktan davul sesleri, Kalk borusu çalan trompetler, irkilir. gün doğmuştur.		
175	Kapıyı dinler ve çıkar, hol karanlıktır, kapıyı kapattığı sırada davullar çalar.		
	5. Perde 1. Sahne		3. Perde
176	Saint-Ange şatosu, ölüm mahkumlarının konduğu küçük kilise.	59	Saint-Ange şatosu, ölüm mahkumlarının konduğu küçük kilise.
		60	Çoban (Oyunda böyle bir karakter yok) kendi kendine duaya benzer bir şeyler söyler. Acı ve ölümle ilgilidir.
		61	Carceriere (Zindancı, oyunda böyle bir karakter yok) Mario, Tosca'ya vermesi için bir not bırakmak ister. Zindancı kabul eder.
		62	Mario ona olan aşkını anlatan bir şeyler yazar.
177	Spoletta girer ve uyumakta olan Mario'nun yanına gider.		

	Oyun		Libretto
178	Spoletta , Mario'ya Floria'nın geldiğini haber verir, Mario heyecanlanmıştır.		
	5. Perde 2. Sahne		
179	Floria ve Mario hasret giderirler. Floria onu affedip etmediğini sorar, affetmiştir.	63	Floria ve Mario hasret giderirler. Floria onu affedip etmediğini sorar, affetmiştir.
180	Floria ve Spoletta olan biteni, planı tüm ayrıntılarıyla anlatırlar.	64	Floria ve Spoletta olan biteni, planı tüm ayrıntılarıyla anlatırlar.
181	Spoletta adamların onları beklediğini bir an önce planı uygulamaya başlamalarını söyler ve çıkar.		
	5. Perde 3. Sahne		
182	Onu kurtarmak için nasıl bir bedel ödediğini sorar. Floria onu öldürdüğünü ve kimsenin bunu anlamayacağını o saate kader kaçacaklarını anlatır.	65	Onu kurtarmak için nasıl bir bedel ödediğini sorar. Floria onu öldürdüğünü ve kimsenin bunu anlamayacağını o saate kader kaçacaklarını anlatır.
183	Mario onun çok zeki bir kadın olduğunu ve hayranlığını dile getirir.	66	Mario onun çok zeki bir kadın olduğunu ve hayranlığını dile getirir.
184	Kapı açılır, Spoletta girer.		
	5. Perde 4. Sahne		

	Oyun		Libretto
185	Spoletta, hazır olup olmadıklarını sorar. Floria çok mutludur hazır olduklarını söyler.		
186	Floria onlarla gidip gidemeyeceğini sorar fakat Spoletta olmaz der.		
187	Spoletta ve Mario çıkar.		
	5. Perde 5. Sahne		
188	Floria yalnız başınadır.	67	Floria yalnız başınadır.
189	Kendi kendine planını gözden geçirir ve her şeyin yolunda gitmesi için yalvarır.	68	Kendi kendine planını gözden geçirir ve her şeyin yolunda gitmesi için yalvarır.
190	Nihayetsesler duyulur, Mario'nun paltosunu kapar ve heyecanla sol taraftan çıkar.	69	Nihayetsesler duyulur, Mario'nun paltosunu kapar ve heyecanla sol taraftan çıkar.
	6. Perde 1. Sahne		
191	Mario yerde yatmaktadır. Spoletta, Mario'nun başındadır.		
192	Spoletta , Mario'nun öldüğünü ve çıkabileceklerini söyler.		
193	Çavuş arkasını döner ve askerlerle beraber çıkar.		
194	Floria gözcü kulesinin orada elinde paltoyla beklemektedir.		

	Oyun		Libretto
195	Spoletta'ya Mario'nun nerede olduğunu sorar ve cevabını alır. Askerlerin gidip gitmediğini sorar ve gittiğini öğrenir.		
196	Floria , Spoletta'ya gidip etrafı kontrol etmesini söyler. Spoletta çıkar.		
197	Floria , Mario'nun yanına gider onu kimse görmeden oradan çıkarmaya çalışır bu yüzden onunla konuşur sürekli.	70	Floria , Mario'nun yanına gider onu kimse görmeden oradan çıkarmaya çalışır bu yüzden onunla konuşur sürekli.
198	Mario'ya sürekli kalkmasını söyler fakat o kalkmaz ve öldüğünü anlar.	71	Mario'ya sürekli kalkmasını söyler fakat o kalkmaz ve öldüğünü anlar.
199	Spoletta, Schiarrone, dört taşıyıcı, çavuş ve askerler gelir.	72	Spoletta, Schiarrone, dört taşıyıcı, çavuş ve askerler gelir.
200	Floria'ya, Spoletta'ya onu kurtarmasının emredildiğini söyler, Spoletta, Floria'yı inandırıp Mario'nun öldürülmesinin emredildiğini söyler.	73	Floria'ya, Spoletta'ya onu kurtarmasının emredildiğini söyler, Spoletta, Floria'yı inandırıp Mario'nun öldürülmesinin emredildiğini söyler.
201	Floria çıldırmıştır, Scarpia'yı öldürdüğünü ağzından kaçırır. Herkes şaşırmıştır.	74	Floria çıldırmıştır, Scarpia'yı öldürdüğünü ağzından kaçırır. Herkes şaşırmıştır.
202	Spoletta , Floria'nın delirdiğini ve yalan söylediğini söyler. Eğer öldürdüyse bunu hayatıyla ödeyeceğini söylerler.	75	Spoletta , Floria'nın delirdiğini ve yalan söylediğini söyler. Eğer öldürdüyse bunu hayatıyla ödeyeceğini söylerler.

	Oyun		Libretto
203	Floria ölüme hazır olduğunu söyler. Dışarıda davul sesleri ve çığlıklar birbirine karışır.	76	Floria ölüme hazır olduğunu söyler. Dışarıda davul sesleri ve çığlıklar birbirine karışır.
204	Bir subay ölü olduğunu ve doğru söylediğini söyler. Spoletta deliyi dönmüştür ve Floria'yı öldürmek için hamle yapar.	77	Bir subay ölü olduğunu ve doğru söylediğini söyler. Spoletta deliyi dönmüştür ve Floria'yı öldürmek için hamle yapar.
205	Floria surların üzerinde ayaktadır ve kendini boşluğa bırakır.	78	Floria surların üzerinde ayaktadır ve kendini boşluğa bırakır.

3.7.5 Değerlendirme

Puccini'nin en ünlü operalarından olan **Tosca**'nın müzikal yapısı diğer eserlerine göre zayıf bulunmuştur. Puccini lirik duyarlılık gerektiren her bölümde müzikal içgüdüsünün niteliğini gösterebilmiştir. Oyun ve Opera metni arasında büyük fark vardır. Oyun kişileri: Floria Tosca, Baron Scarpia, Mario Cavaradossi, Cesare Angelotti, Attavanti Markisi, Eusebe, Trevilhac Vikontu, Capreola, Gennarino, Trivulce, Colometti, Spoletta, Schiarrone, Kraliçe, Marie-Caroline, Prenses Orlonia, Aragon Prensi, Diego Naselli, Ceccho, Paisiello, Luciana, Bir Subay, Bir Monsenyör, Hizmetçiler, Uşaklar olarak yazılmıştır. Opera kişileri: Floria Tosca, Baron Scarpia, Mario Cavaradossi, Cesare Angelotti, Spoletta, Schiarrone, Bir Kilise Hademesi Bir Küçük Çoban, Gardiyan olarak yazılmıştır.

Puccini'nin üç perde ve dokuz karakterden oluşan eseri, Sardou' nun yazdığı beş perde ve yirmi üç karakterden oluşan özgün eserden ortaya çıkarılmıştır. Doayısıyla detaylar kaybolmuş ve özet bir hikaye ortaya çıkmıştır. Operanın ilk perdesi Sardou'nun yazdığı ilk perdenin, pek çok detayının çıkartılmış halidir. İlk taslak çalışma Illica'-nın, karakterlerin ayrıntılarını yaratan ise Giacosa'dır. Tosca operasının en güzel aryaları, Tosca ile Cavaradossi arasında geçer. Tosca operasının üçüncü ve son perdesinin en başında müzikli anlatım açısından son derece karanlık bir atmosfer vardır. Illica ve Giacosa'nın Sardou'nun oyununa uyguladıkları kısaltmalar doğal olarak ana karakterlerin boyutlarını ve inandırıcılığını azaltmıştır. Puccini bu kısaltma sonucu yitirilmiş olan anlamları müzik ile dengelemeye çalışmıştır. Eleştirmen Oscar Bie **Tosca** için şu yorumu yapar:

> *"**Tosca**, dayanılır gibi bir değildir. Heyecanlı sahneler birbirini izler. Libretto iğrençtir. Bu librettonun konusu, yalnız kana bulanmış olmakla kalmıyor, konunun işlenişi de kan içinde yüzüyor. Öylesine bir müzik ki, bu müzikte çanlar, korolar, konserler, görünmeyen danslar, insanı çekip götüren cümleler, kibar ve nazik davranışlı birinin kanlı tutumu ve gülümseyen ölüm yer alıyor. Bu eserde aşk dueti ile iki büyük aryanın ötesine berisine serpiştirilmiş ve sanki sinemaya yaraşır bir dramatik anlayışın içinde kanlı Tanrı Moloch'a kurban edilmişe benzeyen on kadar güzellikle karşılaşılır. Ama bunların farkına hemen varabilmek imkansız, çünkü bu eserde müzik, bütün bunların hakkından gelecek nitelikte; hatta*

oldukça pişkin de. Hele Butterfly'ın kanatlarındaki rengarenk tozlar da silinip atıldıktan sonra işin o korkunç yüzü büsbütün ortaya çıkıveriyor ve Batı Avrupa'ya özgü bu tür eserlerin çekiciliği, tüm çıplaklığı ile kendini belli ediyor…[147]"

3.8 R. STRAUSS, ELEKTRA

3.8.1 Richard Strauss (1864-1949)

Richard Strauss, Alman müziğinin en başta gelen büyüklerinden biri olarak, dünya çapında üne ulaşmış bir orkestra şefi ve aynı zamanda büyük bir bestecidir. Eserlerini ağırlıklı olarak senfonik şiirler ve operalar oluşturmaktadır.

1 Haziran 1864'te Münih'te doğan ve 8 Eylül 1949'da Garmisch'de ölen Richard Strauss, Bavyera Krallığı saray orkestrası üyelerindendir. Zamanında ünlü bir korno virtüozu olarak da tanınmış olan Franz Strauss'un oğludur. Aile çevresinde ve çok küçük yaşlarda keman ve teori dersleri alarak müzik çalışmalarına başlayan R. Strauss, lise öğrenimini bitirdiği yıl (1882) kompozisyonlarını tamamladığı üç eseri, müzik çevrelerine sunma olanağını elde etmiştir; programlara alınarak konserlerde de çalınmış olan bu eserler (Yaylılar Dörtlüsü; Re minör Senfoni ve Nefesli Çalgılar Serenatı), Strauss'un, geleceğin büyük bir bestecisi olarak yetişme yolunda ilerlediğini göstermiştir.[148] Wagner müziğine tümüyle karşıt bir sanat anlayışına sahip olan babasına rağmen Strauss'da Wagner etkisi görülmektedir. Eserlerinde psikolojik anlam taşıyan bölümlerinin yorumunda, Leitmotiv tekniğinin büyük rolü vardır. Senfonik şiirlerin kontrpuan açısından işlenmeleri ise, psikolojik açıdan büyük önem taşır. Bu nedenle de, sanatçının özellikle operalarında bir tür "Genç-Wagner'ci Eğilim"e geniş ölçüde yer verilmiştir.[149]

[147] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 3**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, ss. 50-51
[148] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 3**, s.207.
[149] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 3**, s.210

Avusturyalı tanınmış tiyatro ve opera tarihçisi J. Gregor Strauss'un eserlerini, Wagner açısından şöyle bir yoruma bağlamıştır:

> *"... Bu eserlerde, form açısından Wagner'in devamı olarak niteleyebileceğim operalar, Barok bir Mytos (mit,efsane) olarak nitelenmesi gereken "Rosenkavalier" adlı esere gelinceye kadar bestelenmiş olan operalarıdır. Hatta sanatçının gençlik döneminin en önemli iki eseri olan "Salome" ve "Elektra" operalarında bile, Leitmotiv'in, artık herhangi bir düşünce ya da anlamın, müziğin duyguya dönüşmesi biçiminde yorumlanması da imkansızdır ve hatta Strauss'un Leitmotiv'leri, Wagner'in "Tristan" operasındaki Leitmotiv'lerden de daha az oranda Leitmotiv olma niteliğini taşımaktadır. Bununla birlikte, "Rosenkavalier" operasındaki Barok karaktere gelince, opera sanatının geleneksel oluşumunda yerine göre kullanılan bazı bağımsız parçalar, memnunlukla söyleyebilirim ki, bu eserde eski önemlerini yeniden elde etmiş oldular; şöyle ki, bu sanat, düetin (duette), müzikli-dram sanatının kökü olduğu inancına duyulan güveni daha da artırmıştır; bundan başka Strauss'un, özellikle son eserlerinde, arioso ile birlikte koro partileri de eski önemlerini yeniden elde etmişlerdir. Hatta karşıt düşünceleri benimseyen Strauss, eşlikli reçitatife el atmaktan ve bu türe tarihi hakkını yeniden vermekten çekinmemiştir. Buna göre Strauss'un, birçok çekişmelere de yol açmış olan denemeleri arasında yer alan en akıllıca iş, operada intermezzo'ya da kaybettiği yeri yeniden vermiş olmasıdır, ama Strauss'un bizlere deneme olarak görünen bu çabaları, çoğu kez ölümsüzlük değerine ulaşmış olan çabalardır; "Salome", "Elektra", "Ariadne", "Daphne" çapındaki eserler, daima yaşayacak olan eserlerdir."*[150]

Richard Strauss, dinsel müzik dışındaki formları değerlendirmekte başarılıdır. Gençlik yıllarında geleneksel ölçülerden etkilenerek yazdığı birkaç klasik eser dışında, sanatçının tüm eserleri, modern çağa yönelik, özgün yeni ve taze

[150] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 3**, s.212.

buluşlardır.[151] Elektra operasından başlamak üzere, sahne eserlerinin librettolarının hazırlanmasında, sanatçıya, çoğunlukla ünlü Avusturyalı yazar Hugo von Hofmannstahl yardım etmiştir. Bu ortaklık Richard Strauss'un birçok önemli sahne eseri bestelemesine olanak sağlamıştı. Elektra eserinde, Hugo von Hoffmansthal konuyu, opera metni şeklinde Strauss'a sunmuştur.

HUGO VON HOFFMANNSTALL (1874 - 1929)

Hoffmansthall, Avusturyalı oyun yazarı, şair ve libretisttir. Viyana'da doğan H.ugo Von Hofmannsthal, daha genç yaşlarda yazdığı şiirlerin ve dramların olağanüstü nitelikteki, olgunluk ve etkililiğiyle, sanat çevrelerinde geniş ilgi yaratmıştır. Viyana'da hukuk ve filoloji eğitimi almıştır. Richard Strauss ile Hoffmannstall çok sayıda eserde birlikte çalışmıştır.

3.8.2 Sophokles'in Elektra Oyunu

Elektra Yunan mitolojisinin önemli karakterlerinden biridir. Elektra diğer mitolojik kahramanlar gibi dramatik metinlere defalarca konu edilmiştir. Elektra, hem Aiskhylos Khoiphoroi adlı oyununda karşımıza çıkmaktadır. Hem Euripides hem Sophokles Elektra'yı tragedya olarak kaleme almıştır. İleride inceleyeceğimiz libretto Sophokles tragedyasından uyarlandığı için Elektra'yı Sophokles'in eserinden incelemek uygun olacaktır.

Sophokles (Kolonos M.Ö. 496 – Atina M.Ö. 406) dramatik tasarım sürecindeki gelişmelerin bir devamı olarak, oyuncu sayısının arttırmıştır. Bu değişim içerikle ilgilidir. Oyuna üçüncü bir kişinin dahil olması, tragedyada insan unsurunun artmasına ve güçlenmesine yol açmaktadır. İnsan sayısının artması, beraberinde koronun öneminin azalmasına neden olmaktadır. Tragedyanın kökeninde asli olan ve sözün tek sahibi olan koro, sözü giderek artan oyuncuyla paylaşmak zorunda kalmaktadır. Bu, aynı zamanda oyunda ve dünya sahnesinde insanların belirleyici olmasını; tanrıların ise oyundan ve dünya sahnesinden çekilmesinin ifadesi olarak da yorumlanabilir. Oyuncu bir insan, bir birey ve akıllı bir varlık olarak rol alır; oynar

[151] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi 3**, s.209

ve yaşar. Sophokles oyunlarında düşüncelerin zenginliğini ve duyguların derinliğini dilin en üstün imkanlarıyla ortaya koymaktadır.

Elektra (M .Ö. 413) Argos kralı Agamemnon'un kızıdır. Elektra' nın annesi Klytaimnestra ve Klytaimnestra'nın aşığı Aigisthos, Agamemnon'u öldürürler. Agamemnon'un oğlu Orestes ve Elektra' nın lalası bir ihtiyar, Aigisthos öldürmesin diye Orestes'i kaçırır ve başka bir ülkeye gönderir.

Orestes, yanında (babası Kral Agamemnon öldürüldüğü zaman kendisini güven altına alan) yaşlı öğretmeni ve dostu Pylades'le birlikte babasının katilleri olan, annesi Klytaimnestra ile sevgilisi Aigisthos'tan öc almak üzere Mykenae'ye gelir. Orestes'in öğretmeni, Orestes'in Delphoi'deki bir araba yarışı sırasında öldüğünü söyleyerek saraya alınmasını sağlar; uygun an geldiğinde Orestes'i uyaracaktır. Orestes'in kız kardeşi Elektra ise, babasının ölümünden bu yana, babasının katillerinin yanında köleymişçesine yaşamakta öclerini almak üzere kardeşinin dönmesini umarsızca beklemektedir. Orestes'in döneceğini düşünde gören Klytaimnestra tarafından Agamemnon'un mezarına adak sunmak üzere gönderilen Khrysothemis, öc alma duygusuyla yanan kız kardeşi Elektra'nın tersine, gününe ayak uydurmayı seçmiştir. Duyduğu düşten yüreklenen Elektra, kız kardeşine Klytaimnestra için değil, ama Agamemnon'un çocukları için adakta bulunmasını söyler. Annesi Kytaimnestra ile Elektra arasında geçen kavga iki kadın arasındaki onulmaz nefreti de ortaya koyar; Klytamnestra, Orestes'in ölmesi için dua ederken, yaşlı öğretmenin Orestes'in öldüğünü kendisine bildirmesi Elektra üstünde yıkıcı bir darbe olur, son umut da yitmiştir. Agamemnon'un mezarından dönen Khrysothemis, mezarın üstüne bırakılmış bir tutam saçın ancak Orestes'in olabileceğini söylerse de, Elektra kendisine Orestes'in öldüğünü inandırarak, Aigisthos'u öldürmek için birlikte davranmayı önerir; ancak kız kardeşinin bu öneriyi geri çevirmesi üzerine, Elektra tek başına eyleme geçmeyi kararlaştırır. Elinde sözde kendi küllerinin olduğu kabla içeri giren Orestes, Elektra'nın yürek paralayıcı yakarıları karşısında kız kardeşini tanıyarak, kendi kimliğini açık eder. Yas yerini sevince bırakırken, Orestes'in öğretmeni girerek vaktin geldiğini döyler. Sahne dışından Klytaimnestra'nın Orestes'e yalvarışları duyulsa da, Orestes önce onu, daha sonra da Aigisthos'u öldürür[152].

[152] SOFOKLES, **Elektra**, Çvr. Furkan Akderin, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2009

Aiskhylos ile Euripides'in ele aldıkları Elektra söyleminde, ayrım, eylemden çok yorumdadır. Aiskhylos, Orestes'in edimini geniş bir bağlam içinde ele alırken; Sophokles, kendi içinde kapalı bir yapıtta değerlendirilmekte, öldürme ediminden çok, bir insanın bu ölüdürme edimiyle ilintisini işlemektedir. Elektra, kişinin öcünü almadaki (adaleti yerine getirme) kararlılığını bütün bütüne bir "trajik yalnızlık" ve yas içinde yaşama pahasına sürdürmesini örneklendirirken, toplumdan öc alma (kan davası) olgusunu, nesnel (Orestes) ve öznel (Elektra) yönleriyle de ortaya koymakta; kişisel tutkuların adalet duygusunun önüne geçmemesi gerektiğini, sonuna kadar götürülen tutkuların kişinin bütün bütüne yalnızlaşmasına yol açacağını duyurmaktadır.

3.8.3 Strauss'un Elektra Operası

Rol dağılımı aşağıdaki gibi düzenlenmiştir.

Elektra - Soprano

Klitemnestra'nın Agamemnon'dan kızları Krizotemis - Soprano

Klitemnestra - Mezzosoprano

Genç uşak - Tenor

İhtiyar uşak - Bas

Orestes, Elektra ve Krizotemis'in kardeşi - Bariton

Orestes'in öğretmeni ve dostu - Bas

Egistus, Klitemnestra'nın sevgilisi - Tenor

Beş hizmetçi kız - Bir kontralto, İki soprano, İki mezzosoprano

Baş hizmetçi - Soprano

PERDE

Mikene'de Agamemnon'un sarayında bir avlu. Bir köşede hizmetçilerin bölümü, geride sarayın cephesi yer almıştır. Beş kız baş hizmetçinin emrinde su taşımakta, bu arada Elektra'nın durumunu tartışmaktadırlar. Birden Elektra gözükür, dikkatlice çevresini gözden geçirir. Kızlara susmalarını, gürültü etmemelerini söyler. Elektra uzaklaşınca tekrar konuşmaya başlayan kızlardan biri onun bir yere kilitlenmesi gerektiğini söyler. Bir diğeri Egistus'un onu köpeklerle bir tuttuğu için böyle davranmasının normal olduğunu savunur. Baş hizmetçi kızı hizmetçilerin bölümüne iter, fakat kız onlara kötü davranan Elektra'yı hala savunmaya çalışmaktadır. Hepsi hizmetçi bölümünde kaybolurlar, içerden Elektra'yı savunan kızın çığlıkları duyulur. Diğerleri onu dövmektedirler. Sessizlik olunca Elektra görünür. Babası Agamemnon'u banyoda öldüren annesine ve aşığı Egistus'a lanet etmekte, kızkardeşi Krizotemis ve Orestes'le bunun öcünü alacaklarını haykırmakta, o zaman babasının mezarında kıvançla dansedeceğini anlatmaktadır. Bu sırada Krizotemis belirir, yavaşça Elektra'ya seslenerek anneleriyle Egistus'un kendisini hapsetmek istediklerini söyler. Elektra bir kahkaha ile bu planı bildiğini fakat alacağı öc için ona kimsenin engel olamayacağını söyler. İşte bu amaçla kendilerini bu sevimsiz saraya kapamışlar, güneşin ışığına, gülmeye, çocuk seslerine hasret kalmışlardır. Krizotemis

ağlamaya başlar. Ona göre ölüm böyle bir hayattan daha iyidir. Elektra annesiyle bir konuşma yapacağını söylerken kardeşi çıkar gider. Dışarıda bir kurban töreninin sesleri duyulur, meşalelerin ışınları duvarda yansımaktadır. Yanında nedimeleriyle birlikte her tarafı mücevherler içinde Klitemnestra belirir. Gözleri kapalı yavaş yavaş yürümektedir. Elektra ona yaklaşır, kadın onu görünce bir çığlık atar, kızını dinlemeye niyetli değildir. Böyle garip davranışlı bir evlada dayanamamaktadır. Artık uykuları kalmamış, huzur ve rahatı kaçmıştır . Geceleri tam uykuya dalacağı sırada insana mı, hayvana mı ait olduğunu anlayamadığı bir göz, perde arasından belirmekte, ona bakmakta, bu gözü ancak kurbanlarla yok edebileceğini sanmaktadır. Elektra bu kurbanın bir kadın, kadını kurban edecek kimsenin de şimdi sarayda bulunmayan biri olduğunu söyler ve kardeşi Orestes'i sorar. Klitemnestra ona iyi bakıldığını, bir Kral oğluna yakışır ihtimamın gösterilmesi için durmadan para gönderdiğini bildirir. Elektra karşı çıkar, bunlar yalandır. Klitemnestra parayı Orestes'in öldürülmesi için göndermiştir. Kraliçe lafı değiştirmek, durumunun ne olacağını sormak ister. Bu durum hangi kurbanın kanıyla giderilebilecektir. Elektra "Kendi kanınla!" diyerek bağırır. Sonra intikamcının saraya nasıl gireceğini, odadan odaya koşup onu nasıl bulacağını, nasıl öldüreceğini, bunu öğrenenlerin ne büyük bir kıvanç duyacaklarını anlatır. Klitemnestra dehşet içinde dinlerken sahne meşalelerle aydınlanır. Bir haberci girerek Kraliçe'ye bir mektup uzatır. Klitemnestra birden rahatlar, gitmek istediğini söyleyerek çıkar. Elektra annesini sevindiren mesajın ne olduğunu merak eder. Kız kardeşi Krizotemis girerek dışarıda biri genç, diğeri yaşlı iki habercinin anlattıklarına bakılırsa, Orestes'in attan düşüp ölmüştür. iki kız bu duruma çok üzülürler. Genç haberci salona girmiştir. Elektra Orestes ölse bile kararından dönmeyeceğini belirtir. Krizotemis'le o gece buluşacak ve amacına ulaşacaktır. Krizotemis bu düşünceye yanaşmak niyetinde değildir. Kaçarak oradan uzaklaşır. Elektra ardından lanetler yağdırmaktadır. Genç haberci yaklaşır, Orestes'in öldüğünü, onun en yakın arkadaşı olduğunu söyler ve kıza Agamemnon'la Klitemnestra'nın kızı olup olmadığını sorar. Evet, adı Elektra'dır. Bu defa kız onun kim olduğunu anlamak ister. İçeri ihtiyar haberci girer. Delikanlının önünde eğilir. Delikanlı kimliğini sarayda köpeklerin bile sezdiğini söyler. Elektra ona yaklaşır ve yavaşça adını fısıldar ."Tanıma sahnesi" başlamıştır. Orestes kızkardeşine sarılır, diğeri utançla önüne bakmaktadır. Bütün güzelliğini, dişiliğini, çekiciliğini, ruhunu

saran baba intikamı uğruna yitirmiştir. Yaşlı haberci tekrar görünerek onlara çok dikkatli olmalarını, yanlış bir söz veya davranışın bütün planları alt üst edebileceğini söyler. Kraliçe'nin kendilerini beklediğini bildirir. Elektra kardeşine öldürmesi için bir balta bile verememiştir. Heyecanla oradan oraya koşuşurken Klitemnestra'nın feryatları yankılanır. Elektra kardeşine tekrar tekrar vurmasını söyleyerek kapıya koşar. Krizotemis yanında kızlarla koşarak gelir. Elektra'ya bir çığlık duyduklarını söyler. Elektra uyurken rüyada bağırmış olabileceğini bildirir, içeri girmelerine engel olmak için kapıda durur. Kızlardan biri Egistus'un geldiği bildirince hepsi hizmetçiler bölümünde kaybolurlar. Egistus Elektra'yı görür, ona habercilerin gelip Orestes'in ölümünü bildirdiklerini duyup duymadığını sorar. Evet, doğrudur. Adam kızın neden garip bir sesle konuştuğunu anlamak ister. Elektra kendisini toparlayarak meşaleyi alır, önüne düşer, dans edercesine Egistus'un önünde yürüyerek saraya sokar. Kısa süre sonra pencerede beliren Egistus yardım dilemekte, kendisini duyan olup olmadığını sormaktadır. Elektra "Agamemnon duyuyor!" diye cevap verirken Egistus kanlar içinde yere serilir. Krizotemis yanında kızlarla tekrar koşup gelmiş Orestes'in sarayda olduğunu bildirmektedir. Zafer seslerini duyup duymadığını sorar. Elektra kendinden geçmiş sadece kulaklarına gelen müziği dinlemektedir. Bu müzikle dans etmelidir. Delirmiş gibi tanrıların yanında olduklarını, öclerinin Orestes tarafından alındığını sayıklamaktadır. Krizotemis erkek kardeşini kucaklamak için saraya koşarken, şehvetli hareketlerde dans etmektedir. Krizotemis yanında saray adamları ve kızlarla dönerek kız kardeşini şaşkın bakışlarla hipnotize olmuş gibi dönmekte, onlardan dansa katılmalarını istemektedir. Birkaç vahşi figürden sonra yere yıkılır, ölmüştür. Krizotemis yanına çöker, ölmüş olduğunu anlayınca dehşetle kardeşinin bulunduğu sarayın kapısını yumruklayarak bağırmaya koyulur: "Orestes! Orestes!" Orkestradan Agamemnon motifi yükselirken perde kapanır.

3.8.4 Elektra Oyun ve Libretto Karşılaştırma Tablosu

ELEKTRA KİŞİLER

Oyun	Libretto
Bir Miken Köylüsü (Elektra ile evli)	Chrysothemis
Elektra (Agamemnon ile Klytaimestra'nın kızı)	Elektra
Orestes (Elektra'nın erkek kardeşi)	Orest
Pülades (Bir dilsiz)	Aufseherin (Gözcü Kadın)
Koro (Genç Miken Kadınları)	Die Vertraute (Sırdaş Kadın)
Bir İhtiyar Adam (Eskiden Agamemnon'un lalası)	Die Scnlepptragerin (Etek Taşıyan Kadın)
Bir Haberci	Der Pfleger
Klütaimestra (Argos Kraliçesi)	Klytemnestra
Dioskurlar	Aegisth
	Ein junger Diener (Genç uşak)
	Ein alter Diener (Yaşlı uşak)
	Hizmetçiler

ELEKTRA OLAY DİZİSİ

	Oyun		Libretto
	1. Perde 1. Sahne		1. Perde 1. Sahne
		1	Hizmetçiler, Elektra hakkında konuşurlar.
1	Argos dağlığında Elektra'nın evli olduğu bir Miken Köylüsü'nün ücra kulübesinde geçer.		
2	Yeni bir gün doğmak üzeredir. Köylü, kulübesinden çıkar ve Argos'un ovasına doğru bakar.		
3	Köylü oradaki yaşam hakkında ve Elektra'yla ilgili bir çok şey anlatır.		
4	Elektra, sırtında ince bir giysi, başında testiyle evden çıkar.		
5	Ailesi hakkında konuşur ve dert yanar.		
6	Köylü , Elektra'nın yaşadığı bu hayat için üzülür.		
7	Elektra onun ne kadar iyi bir insan olduğunu söyler.		
8	Elektra'nın söylediklerini haklı bulur ve gidip su almasına izin verir.		
9	Elektra ve Köylü çıkarlar.		

	Oyun		Libretto
10	Orestes ve dilsiz Pülades, eşyaları taşıyan hizmetkarlarla gelirler.		
11	Orestes, Pülades'in ne kadar iyi bir dost olduğundan, babasının mezarına gittiğinden onun için koyun kurban ettiğinden bahseder.		
12	Kız kardeşini bulmak için geldiğinden bahseder, Elektra'nın yaklaştığını görür ve gizlenirler.		
13	Elektra döner.		
14	Kardeşine gelip onu kurtarması için bağırır. Halkın ona zavallı Elektra dediğini söyler.		
15	Koro girer.		
16	Koro, Elektra'ya seslenir ve bütün bakirelerin Hera'nın tapınağına gittiğini söyler.		
17	Elektra ne kadar acı çektiğini ve kötü durumda olduğunu anlatır, kral kızına benzememekten yakınır.	2	Elektra ne kadar acı çektiğini ve kötü durumda olduğunu anlatır, kral kızına benzememekten yakınır.
		3	Chrysothemis, (Oyunda isimler farklıdır.) Klytmnestra,(Elektra'nın annesidir.) Elektra'nın onlara nasıl kötü davrandığını ve bu sebepten yaşadıklarını anlatırlar.

	Oyun		Libretto
		4	Elektra, annesine yapmak istediği şeylerin planını anlatır.
		5	Chrysothemis, Orestes'in öldüğünü söyler ama Elektra inanmak istemez. Orestes ölmemiştir.
		6	Elektra annesini öldürmek için planlar yapar, Chrysothemis'in kendisine yardım etmesini ister, anlaşırlar.
18	Koro , Elektra'ya yeni kıyafetler ve altınlar vermeyi ve kutlamaya gitmesini söyler.		
19	Elektra kardeşinden ve ailesinin başına gelen kötü olaylardan bahseder.		
20	Koro başı, Elektra'ya tüm başına gelen şeylerin annesinin kız kardeşi Helena yüzünden olduğunu söyler.		
21	Orestes, Elektra'ya kardeşinden haber getirdiğini söyler, Elektra ne kadar kötü durumda olduğunu anlatır.		
22	Evlendiğini, bakire olduğunu, kocasının iyi bir adam olduğunu anlatır. Orestes ona farklı konularda sorular sorar, Elektra cevaplar.		
23	Koro kocasının geldiğini haber verir.		

	Oyun		Libretto
24	Köylü gelir ve yabancılara ne istediklerini sorar.		
25	Elektra, Orestes'ten haber getirdiklerini söyler.		
26	Elektra, Köylü ve yabancılar Orestes ile ilgili konuşurlar.		
27	Köylü eve girer.		
28	Orestes ve Elektra, Köylü hakkında konuşurlar.		
29	Pülades ve Hizmetkarlar eve girer.		
30	Köylü gelir ve Elektra'ya eve girip hazırlık yapmasını söyler.		
31	Elektra eve girer.		
32	Köylü gider.		
33	Koro geçmiş hakkında bir şeyler anlatır.		
34	İhtiyar adam gelir.		
35	Elektra'yı arar ve çağırır.		
36	Elektra evden çıkar.		

	Oyun		Libretto
37	Babasının mezarına gittiğini, orada bir kurban gördüğünü ve kardeşinin gelmiş olabileceğini söyler.		
38	Elektra buna inanmaz ve ihtiyar adam onu inandırmaya çalışır konukları görmek ister.		
39	Orestes ve Pülades gelir.		
40	İhtiyar adam Orestes'i tanır ve açıklar iki kardeş birbirine kavuşur.		
41	Koro, Orestes'in gelişiyle ilgili mutluluk dolu sözler söyler.		
42	Hepsi birlikte annesini nasıl öldürecekleri hakkında planlar yaparlar.		
43	Orestes, Pülades ve İhtiyar adam çıkarlar.		
44	Elektra koroya döner. Annesinin gelişini haber vermelerini ister.		
45	Koro kısa bir hikaye anlatır ve Elektra'yı vazgeçirmeye çalışır.		
46	Koro bağırır, Elektra dışarı çıkar.		

	Oyun		Libretto
47	Kralın öldüğünü söyler, Elektra haberci gelmeden söylenenlere inanmak istemez.		
48	Haberci gelir.		
49	Kralın öldüğünü kendisinin Orestes'in hizmetkarı olduğunu söyler.		
50	Haberci olayın nasıl olduğunu anlatır.		
51	Haberci gider.		
52	Koro şarkı söyler, Elektra cevap verir.		
53	Koro ve Elektra, Aigisthos'un ölümüne sevinmiştir.		
54	Elektra eve girer.		
55	Orestes ile Pülades, Aigisthos'un cesedini evin önüne getiren hizmetkarlarla birlikte gelir.		
56	Elektra elinde çelenklerle evden çıkar.		
57	Elektra, kardeşine duyduğu sevinci anlatır.		
58	Koro annesi gelmeden cesedi saklamalarını söyler. Cesedi saklarlar.		

	Oyun		Libretto
59	Orestes arkasında Pülades olduğu halde eve girer.		
60	Klütaimestra gelir ve koro ona hoş geldin şarkısı söyler.		
61	Elektra, annesine neden bu durumda olduğuyla ilgili sorular sorar. Annesi babasını suçlar.	7	Elektra, annesine neden bu durumda olduğuyla ilgili sorular sorar. Annesi babasını suçlar.
62	Annesi onu neden çağırdığını sorar, Elektra çocuğu olduğunu ve ona kurban sunmasını ister.	8	Annesi onu neden çağırdığını sorar, Elektra çocuğu olduğunu ve ona kurban sunmasını ister.
63	Klütaimestra, hizmetkarlara arabasını ahıra bırakmalarını söyler.		
64	Hizmetkarlar çıkar.		
65	Klütaimestra eve girer.		
66	Elektra eve girer.		
67	Koro, kocasını nasıl öldürdüğünden bahsederler.		
68	Klütaimestra'nın acı dolu çığlıkları duyulur.	9	Klütaimestra'nın acı dolu çığlıkları duyulur.
		10	Hizmetçiler, neler olduğunu anlamaya çalışırlar. Annesi ölmüştür.
69	Koro yapılan şeyden dolayı acı çekmektedir.		

	Oyun		Libretto
70	Orestes, Pülades ve Elektra çıkarlar.	11	Orestes, Pülades ve Elektra çıkarlar.
71	Hizmetkarlar cesetleri çıkarır.	12	Hizmetkarlar cesetleri çıkarır.
72	Orestes çektiği acıların karşılığı olarak gördüğünü anlatır.	13	Orestes çektiği acıların karşılığı olarak gördüğünü anlatır.
73	Hepsi ölümlerle ilgili konuşurlar, Orestes ve Elektra vicdan azabı çekmektedirler.	14	Hepsi ölümlerle ilgili konuşurlar, Orestes ve Elektra vicdan azabı çekmektedirler.
74	Evin üstünde Dioskurlar - Klütaimestra ve Helena'nın tanrısal erkek kardeşleri - Kastor ile Polüdeukes görünür.	15	Evin üstünde Dioskurlar - Klütaimestra ve Helena'nın tanrısal erkek kardeşleri - Kastor ile Polüdeukes görünür.
		16	Elektra, mutluluktan dans eder.
		17	Elektra birden yere düşer ve ölür.
75	Koro neden onların insanların önüne böyle çıktığını sorarlar.		
76	Kastor, orestes'e bundan sonra neler yapması gerektiğini anlatır. Elektra'yı Pülades ile evlendirmesini söyler.		
77	Atina'ya kaçmasını ve orada Pallas Athena heykeline sıkıca sarılmasını onu her şeyden koruyacağını söyler.		
78	Söylediklerini yaparsa gelecekte neler olacağını anlatır.		
79	Koro onlarla konuşmak ister ve izin verirler.		

	Oyun		Libretto
80	Neden ölümleri engellemediklerini sorar, onlarda kadere karşı gelemeyeceklerini söyler.		
81	Elektra kaderini sorgular, kardeşiyle ayrılacaklarına ikiside üzülür.		
82	Elektra ve Orestes vedalaşırlar.		
83	Elektra ve Pülades çıkarlar.		
84	Kastor onları evliliğin beklediğini ve Orestes'e kaçması gerektiğini söyler.		
85	Orestes kaçar.		
86	Kastor, kimsenin yasağa el uzatmamasını, yemin bozanlarla güverteye çıkmamasını söyler.		
87	Diskurlar kaybolur.		
88	Koro, sevinmesini bilen ve felakete uğramayan ölümlünün güzel bir yaşam süreceğini söyler ve çıkarlar.		

3.8.5 Değerlendirme

Richard Strauss'un müzikli-trajedi olarak bestelediği tek perdelik Elektra operasının dünya premiyeri, 25 Ocak 1909 tarihinde Dresden'de yapılmıştır. Müzikolog Paul Pisk, bu eseri kısaca şöyle bir yorumlar:

> *"Richard Strauss'un mitolojik konulu **"Elektra"** operası, sahne eserleri açısından 1. Yaratış Dönemi olarak nitelenmesi gereken 1905-1910 yılları arasına rastlayan bir sürenin en son ürünü olma önemini taşır; çünkü bu eserle, Strauss trajedilerine özgü gelişim aşamalarının ilki, olağanüstü bir başarıyla sona ermiştir. Böylelikle Strauss, yine bu eserde, anlatıcı karakter taşıyan bir müziği oluşturmakta zirveye ulaşmıştır; burada sanatçı, sık sık tonaliteye sırt çevirmiş, ritmiktını gürültüleriyle eseri yer yer karakterize etmekte sakınca görmemiştir. Orkestradaki enstrüman partilerinin konsertan olarak oluşturulmuş bulunması ve insan sesi partilerinin de enstrüman partilerine biraz karşıt düşmesi, operanın ölçüye biçime sığmayan, hatta canavarca bir karakter yansıtması gereken yönlerinin, gerekli ifade gücüne sahip olabilmesine imkan sağlamıştır ve ilk önce eserin en sonunda, yani en güçlü etkinliğin elde edilmesini gerektiren noktada, tam bir arınmışlık içinde meydana gelen, yumuşak ve yuvarlak bir tonal melodi ile yeniden karşılaşılmakta ve böylece eserin sanat yönü, orkestrada yeniden bir yükseliş noktasına ulaşmış bulunmaktadır[154]".*

[154] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 3**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 220.

Hoffmannsthal **Elekra** oyununu operaya uygun olabileceğini düşündüğü gibi yeniden ele alır. Sofokles'in **Elektra**'sı büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Elektra'nın sahnelenmesinden sonra sonra daha da güçlenen Strauss-Hofmannsthal işbirliği, şairin ölüm yılı olan 1929'a kadar aralıksız sürmüştür ve bu süre içinde çok değerli nitelikteki librettoların meydana gelmesine olanak sağlamıştır. R. Strauss için **Elektra** opera sanatının ortaya çıktığı geleneğe dönüş niteliğindeydi. Sophokles'in 2500 yıl önce yarattığı çok önemli kadın karakterler Hugo von Hoffmannsthal'in çağdaş metninde, daha belirgin çizgilerle oluşturulmuştur. Richard Strauss sanatının, tipleri müzikal anlatımla belirlemekteki olağanüstü yeteneği, bu üç kadının karakterlerini sembolize eden eşsiz bir müziğin doğmasına imkan sağlamıştır. Elektra operasında, Richard Wagner'e özgü leitmotif kullanmıştır. Eserin başından sonuna kadar gördüğümüz ana motif, Agamemnon motifidir. Strauss'un Elektra için oluşturduğu melodi, Elektra'nın babasına duyduğu büyük sevgi ve bağlılığı simgeleştirmekte, bir yandan da Agamemnon'un çocuklarının aynı duyguyu paylaştıklarını anlatmaktadır.

Elektra operası, heyecan yaratan bir operadır, bu eser, armonik yönden hemen hiçbir operada görülmeyen denemelere sahne olmuştur. İmkansız sanılan dionanslar bile bu operada yer almıştır. Bu eserin orkestra kuruluşu da başkadır. Orkestrada 115 icracı yer alır. Bu nedenle **Elektra** orkestrasında kemanlar üç katına çıkarılmış, buna karşılık viyolalar üç gruba, çellolar ise iki gruba ayrılmıştır. Bu kadroda, kalın sesli maden üflemeli çalgılar daha da güçlendirilmiş, böylelikle orkestraya dört tuba ile altı trompetten başka bas trompet, kontratrombon ve kontrabas ve tuba da katılmıştır[155]. Yine Oskar Bie'den alıntılamak gerekirse:

> *"Strauss, senfonilerde tek bölümlülüğü sevdiği gibi, operalarda da tek perdeli eser vermeyi yeğlemiştir. Onun damarlarındaki kan da sürekli bir ritimle akar ve Strauss, tutkuyla dolup taşan eserlerinin akışını, sınırlı formlar içinde yoğunlaştırmayı öngörmüştür. Hofmannsthal'in **Elektra** metniyle de tamamen kendiliğinden ilgilenmiştir. Sürükleyici gücü zaten bilinen bu eser, seyircinin sinirlerini temposundaki hızla sarsarak, onu ruhen etkisi altına almıştır. Strauss, bu eseri tanır tanımaz ilgilenmiştir. Bu opera, onu yepyeni bir dünyaya götürmüştür; bu dünya, artık parlak renklerle*

[155] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 3**, s. 226

*dolup taşan bir dünya değildir; aksine tunçtan, bronzdan dökülmüş kunt yapılı bir dünyadır ve onu yaratma gücünü işte böylesine yeni bir atmosfer içinde deneyecektir. Nitekim stil, Strauss'un elinde kendiliğinden ortaya çıkıvermiş, Strauss bu stili, **Elektra**'da, kendince artık devrim sayılmakla birlikte, çok olgun, çok güvenilir ve çok güçlü bir müzik diline dönüşmüştür. Salome, onun ilk attığı zardı; bu nedenle eser, tehlikeli bir deney ve yarma hareketi olma niteliğini taşıyordu; **Elektra** ise, Strauss'un açtığı yeni yolun ilk istasyonu olmuştur. **Elektra**, esaslı bir örnek verebilmenin ilk provasıdır ve bundan dolayı da dinleyiciyi gerçek anlamda elde etmeyi başaran ilk yaratıştı. Salome, ayartıcı, baştan çıkarıcı gücüyle, adeta maddi bir dramdır; Elekrta ise, tam anlamıyla gerçek ve sahneye yatkın bir dramın ta kendisidir. Salome renktir, doğanın parçasıdır; Elektra dildir, üsluptur. Elektra'da stil yüce bir lirizmden beslenen ruhsal yaşantıları olduğu kadar, ilkel tutkuların korkunç derinliklerine kadar inebilen yaşantıları da hiç çekinmeden dile getirmiştir… Elektra trajedisinde hiç kimse, varlığını yalnızca müziğe borçlu tek bir yeri bulup oraya koyamaz; burada dil, müziği egemenliği altına almış, enstrümanları hizmete hazır hale koymuştur. İstenirse buna ilerleyiş de denebilir… Elektra'nın Agamemnon'un çağrısı üzerine okuduğu büyük monolog (monodram), eserde karşılaşılan ilk güçlü inanç olma niteliğindedir. Bu hacimli bir monologdur; geniş bir soluğu gerektirmekte, korkunç bir ihtişamı yansıtmaktadır. Birinci Chrysothemis sahnesinde, Elektra'nın katı ve güçlü yapısına ters düşen, yumuşak ruhlu kız kardeşinin geldiği görülür…, bunu Klytemnestra sahnesi izler. Eserin burasına, boğuk, tüyler ürpertici, sanki cin görmüşçesine bir korku, aksak bir armoni, ağır bir güzellik, büyük bir kuruntu, hayvanca bir merakın sinsice hazzı, şeytanca şaşkınlık, korku ve korkaklık, korkunç ve alaylı bir öç alma tutkusu egemendir… İkinci Chrysothemis sahnesi, canlı bir hayata dönüşün sahnesidir; burada Elektra, tazeliğini henüz yitirmemiş olan*

kardeşinden, tasarısını gerçekleştirecek gücü adeta sömürürcesine çekip almaktadır [156]".

Elektra'nın rol dağılımı şöyledir: Klytemnestra, Elektra, Chrysothemis, Aegisth, Orest, Orest'in bakıcısı, Kraliçeye eşlik eden nedimesi, Kraliçenin eteklerini tutan nedime, Genç uşak, Yaşlı uşak, Gözcü kadın, Beş hizmetçi kız. Oyunda ise: Bir Miken Köylüsü, Elektra, Orestes, Pülades, Koro (Genç Miken Kadınları), Bir İhtiyar Adam, Bir Haberci, Klütaimestra, Dioskurlar olarak sıralanmıştır. Strauss'un Elektra eseri opera tarihi açısından yenilikçi ve önemli bir eserdir. Ancak Sophokles'ten uyarlanmış bir Elektra gibi değildir. Elektra karakteri tıp literatürüne konu olacak kadar karmaşık psikolojik bir iç aksiyon taşımaktadır. Oyundaki karakterler daha katmanlıdır. Bu sebeple bu operayı incelerken Hoffmannstal'ın Sofokles'in Elektra'sından esinlendiğini düşünmek daha doğrudur. Temelde aksiyon planına yakın bir gelişim gösterse de opera ve oyunun olay dizileri arasında epey fark vardır.

Örneğin Besteci ve Ulus adlı kitapta bu yaklaşım üzerine şöyle bir yorum yapılmıştır: *"Elektra Yunan efsanesini işlediği iddiasındadır, oysa gerçekte, burjuva aile yaşamının, Freud'un son derece kapsamlı bir psikoloji ve toplum kuramı çıkarmakta olduğu nevrotik yanları sunar. Sophokles'in, yapıtında, tiranlığa boyun eğecek yerde, ilkeli olarak yaşayan biri olarak gösterdiği Elektra'ya vermiş olduğu soyluluğun, operada zerresi yoktur [157]".*

[156] Cevad Memduh ALTAR, **Opera Tarihi Cilt 3**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000, s.226.
[157] FINKELSTEIN Sidney**, Besteci ve Ulus**, Çvr. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995, s. 278.

SONUÇ

Günümüzde sahne sanatlarında yeni arayışlar var; bu arayışlar çerçevesinde özellikle içerikler gözden geçirilmekte. Tiyatrodan uyarlanan opera yapıtlarında dramatik yapı ve libretto ilişkisi üzerine yapılan bu çalışma, dramatik olanın, kaynağından opera sahnesine aktarımında geçirdiği değişimler ve dönüşümler üzerine bir inceleme amacı taşımaktadır. Araştırmaya başlarken opera ve tiyatronun birleşen ve ayrılan noktalarından yola çıkılmıştır; ancak amaç bir tiyatro oyununun başka bir uzamda yorumlanmasını incelemek değil, opera sanatının olanak ve sınırları çerçevesinde yeniden yaratılmasını incelemektir.

İlk teatral formların operaya benzediğini yapılan incelemeler sonucu görmekteyiz. Öncelikle altını çizmek gerekir ki, Aristoteles'in yaklaşımı ve Pythagorasçı müzik yaklaşımı (Atinalı Damon) açısından her iki sanat da seyircisi üzerindeki kathartik etki üzerinde durmaktadır. İlk tiyatro örneklerinde koral anlatım, müzik, dans, şarkı mevcut, lirik bir metin karşımıza çıkar. Lirik metin temelde, şarkı söylemek üzere biçimlenmiş ancak giriş bölümünde görüldüğü gibi tragedya ile başlayan süreçle, bu yapı zamanla değişerek dramatik bir metin haline gelmektedir. Dramatik dilde olan konuşma ve tiradlar, librettoda yerini recitativo ve aryalara bırakmakta. Bir opera eserinin tek bir noktası bile müziksiz değil. Ancak müziğin sınırsız anlatım olanakları olmakla birlikte, metin üzerindeki dramaturgik çalışmayı sınırlandırdığı gerçeğini göz ardı edemeyiz. Oyun metninde ise şifrelemeler sayesinde metni yenilemek mümkün olabilir. Tiyatroda metnin her seferinde yeniden gözden geçirilerek çağdaş seyirci üzerindeki anlaşılma ve estetik uyaranları güncelleme olanaklarının Opera librettoları açısından zorluklar içerdiğini biliyoruz. Prozodi kurallarına uygun olarak oluşturulduktan sonra bestecinin müzikal biçimlemeleriyle adeta dondurulmuş bir hale gelen opera metni; yönelişini bu metinden alan karakterin dış ve iç aksiyon dinamiklerinin zaman içinde eskimesine neden olabilir. Metnin oluşturulduğu yılların dramatik anlayışı, çağın dramatik tartımı ve büyük ölçüde seyircilerin içinde bulundukları dönemin toplumsal ve düşünsel koşullarına göre biçimlenen estetik algı gözetilerek biçimlendirilen dramatik yapı zaman içinde kaçınılmaz bir eskime sürecine girmektedir. Oysa

Operanın müzikal yapısı, zaman ve mekan sınırlarının ötesine geçen soyut anlatım özellikleriyle bu sorunun çok dışındadır.

Oyun metninin libretto olarak yazılmış biçimini inceleyebilmek için hem oyun metninin gelişimine, hem dramatik özün gerekliliklerine, hem de librettonun gelişimine yakından bakmak gerekmektedir. Bölümleme yapılırken de buna dikkat edilmiştir. Tezin birinci bölümünde Dramatik yapının temel özellikleri, dramatik özün niteliği, Aristotelesçi dram ve dramatik özün metne dönüşmesi üzerinde durulmuştur. Bu bölüm çalışmayı başka bir dramatik bir yapı olan Librettoya taşımıştır. İkinci bölümde ise operanın ve dolayısıyla librettonun gelişiminde büyük önem taşıyan Camerata De Bardi ve Floransa okulunu, Monteverdi ve Venedik okulunu, Gluck'un yeniliklerini ve Wagner'in Bütüncül Sanat Yapıtına değinilmiştir. Camerata De Bardi, Monteverdi, Gluck ve Wagner özellikle dramatik yapı açısından librettoyu geliştiren yenilikler yapmışlar metin ve müzik arasındaki dengeyi kurma yolunda denemeler gerçekleştirmişlerdir. Tezin üçüncü bölümde ise seçilen oyunları ve operaları karşılaştırmalı olarak inceledik. Bunlar opera olarak bestelenme sırasına göre, Medea (Cherrubbini, Hoffmann, Euripides), Figaro'nun Düğünü (Mozart, Ponte, Beumarchais), Machbeth (Verdi, Piave, Shakespeare), Othello (Verdi, Boito, Shakespeare), Faust (Goethe, Gounod, Carre ve Barbier), Romeo Juliet (Gounod, Shakespeare), Tosca (Puccini, Sardou, Giacosa), Elektra (Strauss, Sophokles, Hoffmanntall)' dır.

Tiyatrodan uyarlanan opera yapıtlarına baktığımızda karşımıza tiyatro oyunundan uyarlanmış 300'ün üzerinde eser çıkmaktadır. Ancak incelemek üzere şeçtiğimiz eserler açısından bazı sınırlılıklar vardır. Öncelikle, hem oyun hem libretto olarak Türkçeye çevrilmiş eserler seçilmiştir. Bununla birlikte seçilen eserlerin hem tiyatro, hem de opera açısından dramatik yapı karşılaştırmasını verimli yapabileceğimiz eserler olmasına özen gösterilmiştir. Bu açıdan hemen her eser klasikleşmiş başarılı dramatik yapı örnekleridir. Burada karşımıza çıkan önemli bir zorluk da, bu kadar başarılı eserleri, besteciyi, oyun ve libretto yazarlarını incelerken tezin başlığına hizmet edecek sınırlar içinde kalmaktır. Başka bir ifadeyle seçilen eserler, besteciler, oyun ve libretto yazarları tezin ana soruları etrafında analiz edilmiştir. Elbetteki bu eser ve sanatçıların her biri başlı başına bir inceleme konusudur.

Tezle ilgili söylenmesi gereken başka bir sınırlılık da dramatik yapıyı incelerken, konu, tema, karşıtlık, çatışma, kişileştirme kurgusu ve olay dizisi gibi teknik yapı hedef alınmasına rağmen analizin ağırlıklı olarak olay dizisi içerisinde kalmasıdır. Bunun en önemli nedeni incelenen eser sayısının detaylı dramaturgik analiz açısından fazlalığıdır. Ancak olay dizisi karşılaştırmasına bakıldığında, aksiyon gelişimi ve dolayısıyla karakterlerin iç ve dış aksiyon detayları izlenebilir. Hemen ekleyebiliriz ki, tiyatrodan operaya her aktarımda olay dizisi ve aksiyon planı, karakter özellikleri ve kişileştirme kurgusu bakımından çok büyük fark görülmez. Olayın geçtiği dönem ve bölgeyi tanımladığımız ortam özellikleri değiştirilmemiştir. Ancak operada en yoğun çatışmaların yaşandığı, duygusal yoğunluğu yüksek etkideki sahneler / durumlar seçilmiştir. Bazı eserlerde oyunda olmayan karakterler eklenmiştir. Ya da bazı olay dizilerinde son derece önemli bölümler çıkartılmıştır. Dramatik yapıda olay dizisinin en önemli tarafı nedenselliktir. Nedensellik inandıcılığı beraberinde getirdiği için izlenebilirliği sağlamaktadır. Karakterler bu yapı sayesinde tutarlılık sağlayabilirler. Seyircinin zihni, olay dizisinde verilen gerekli detaylara bakarak bu yapı içinde bağlantıyı arar, hatta metindeki boşlukları doldurarak akla yatkın bir öykü oluşturur. Bir örnek verecek olursak Doç.Dr. Özlem Belkıs'ın incelemesinde yazdığı üzere:

> *"Bir Shakespeare tragedyasını oluşturan şey, konunun ele alınışı, kurulan karşıtlık ve çelişkilerin ustalığının yanında ve çok ötesinde sözünde, söyleyişindedir. Opera sahnesinde Shakespeare'in dizelerinin yerini, Gounod'nun müziği almıştır. Bu iki temel değeri bir kenara bırakacak olursak, iki Romeo ve Juliet arasındaki kesişme noktası, Shakespeare tragedyasından, Shakespeare'in sözlerinin çıkarıldığında elimizde kalandır sadece. Bu durumda, tiyatrodan operaya Romeo ve Juliet'ten bahsederken, Shakespeare'in bu öyküyü biçimlemek için oluşturduğu olay ve aksiyon dizgesine, ortam ve dönem özelliklerine, kişileştirme kurgusuna ve elbette genel bir trajik değer ve trajik anlama odaklanmak gerekecektir,*

librettistlerin de böyle bir yol izledikleri varsayılabilir[158]".

Üçüncü sınırlılık ise iyi bir dinleyici ve izleyici olmak dışında müzik alanındaki bilgi eksikliğimden kaynaklandı. Müzikal olarak edindiğim bilgileri yorumlamak ya da operalar üzerinde değerlendirme yapmaya çalışırken haddimi aşacağımdan çekindim. Dolayısıyla incelemem sırasında müzikal değerlendirme sınırlarına girmemeye özen gösterdim.

Sona yaklaşırken, koral anlatım, şarkılı, müzikli anlatım, dans, lirik şiir gibi öğeler tarihte karşılaştığımız ilk teatral formlarda mevcut olduğunu ve bu açıdan bakıldığında tiyatronun kökeninde operaya benzer bir yapı olduğunun altını çizmiştik. Ancak tiyatro sanatının, özellikle de oyun metninin gereksinimleri, zaman içinde lirik anlatımı, dramatik yapının ihtiyaçlarına göre biçimlendirmiştir. Bir tiyatro eseri şiir gibi defalarca okunması ya da roman okur gibi alımlamasının uzun süreye yayılması mümkün değildir. Seyirci ile girdiği ilişki göz önünde tutularak teknik düzenlemeler yapılmaktadır. Aslında bir oyun metni, müzikten farklı değildir; Oyun metni kodlanmış bir bütün olarak tasarlanır, eşzamanlı olarak işleyen, uyumsal (armonik) ve ezgisel (melodik) özellikler taşır. Bu uyumsal ve ezgisel özellikler oyunun temelini oluşturan kişileştirme ve olay dizisinde izlenebilir. Oyunun düşüncesini ve sözünü taşıyacak olan iyi kurgulanmış bir olay dizisi ve bunu taşıyacak kişileştirme kurgusudur. Dramatik yapı, çatışma üzerine kuruludur, çatışmanın sağlamlığını karakterlerin ve içinde bulundukları durumların oyundaki başka öğeler ile kurduğu ilişkiye bakarak anlayabilmekteyiz.

Antik çağdan bugüne, dünya üzerinde var olmuş bütün oyun yazarları ve oyun metinleri içinde sadece bazılarının klasikleşmesi, dramatik yapı kurmaktaki ustalıkla alakalıdır. İncelediğimiz oyun metinlerinin neredeyse tamamı bu ustalığı göstermiş eserlerdir. Bununla birlikte aynı eserlerin opera uyarlamalarından sadece bazıları başarılı olabilmiştir. Oyun metni MÖ. 4 yy' dan beri gelişmektedir. Halbuki opera sanatı, libretto çalışmaları açısından son derece genç bir sanattır. Tiyatro'dan uyarlanan opera yapıtlarında orjinal metnin iyi kurulmuş yapısından

[158] Özlem BELKIS "Tiyatro'dan Opera'ya Shakespeare'den Gounod'a Romeo Juliet", **Romeo ve Juliet**, İZDOB Program Dergisi İzmir 2010.s.39.

yararlanıldığında, bu libretiste ve besteciye büyük başarı getirmiştir. Yani oyun yazarı, libretist ve besteci dengede olduğunda eser başarılı olmuştur. Elbette bestecilerin ve libretistlerin biçimsel ve müzikal olarak opera sanatına getirdikleri yenilikler tartışılamaz. Burada amacımız elbette bir genelleme yapmak değildir. Altını çizmek istediğimiz nokta dramatik tasarımda metnin ya da müziğin birbirinden daha az önemli olmadığıdır. Metnin önemsenmediği durumlarda karşımıza üç önemli sorun çıkar. İlk sorun, eserin düşünsel yapısını taşıyan karakterin kurgusunun yetersiz kalmasıdır. Olay dizisindeki kısaltmalar dikkatli tasarlanmazsa karakterin dış aksiyonu azalır ve bu durumda karakterin iç aksiyonu gerekli mantık çerçevesine oturmayabilir. Olay dizisinde yer alan eylemlerin her biri özenle tasarlanmıştır. Her biri bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin nedeni olacak şekilde tutarlılık gösterir. Olay dizisi kısaltıldığında hikayenin bütünlüğü ciddi şekilde etkilenir. Bu yüzden bu işlemin dikkatle tasarlanması gerekir.

Oyun metninin bir diğer önemli öğesi karaktere uygun söylem geliştirmektir. Ancak opera sanatında müziğin getirdiği kısıtlamalardan dolayı, sahnedeki karakterin biyolojik, psikolojik ve sosyolojik uygunluğuna bakılmaz, rol dağıtımı ses rengine göre yapılır. Son önemli sorun ise, seyircinin estetik zevkinin zaman içindeki değişimi ile ilgilidir. Bahsettiğimiz gibi oyun metni belirli kodlamalardan meydana gelen bir bütündür. Bu kodlara göre gerektiği takdirde dramaturgik bir çözümleme yapılarak metin elden geçebilir ya da gereken güncelleme, metnin izin verdiği ölçüde gerçekleştirilir. Ancak libretto metninde durum farklıdır. Metin üzerine yazılan müzik, metni o tarihte dondurmuş olur. Daha sonra eser üzerinde değişiklik yapmak pek mümkün değildir. Ancak sahne sanatlarında seyirci alımlaması sürekli olarak değişmektedir, günün toplumsal koşulları seyircinin algısını ve beğenisini etkiler. Müzik bu açıdan sonsuz bir anlatım imkanına sahiptir ancak sahneleme ve metin gerektiğinde dramaturgik çalışmaya yatkın tasarlanırsa, eser güncelliğini koruyabilir.

Opera'da karşılaşılan sorunlar ve yapılması gerekenler ilgili yapılmış bir söyleşide Gürçil Çelikbaş operada en beğenilen eserlerin Shakespeare'nin eserleri olduğunun altını çizer. Bununla birlikte Türk eserlerine bakıldığında, **4. Murat**'ın başarısını yazarının Turan Oflazoğlu olmasına ya da **Midas'ın Kulakları**'nın başarısının ise yazarının Güngör Dilmen olmasına bağlar. Aynı söyleşide Yekta Kara, Verdi ve Puccini'nin metin yazarı ile ne kadar detaylı çalıştığı, Strauss'un

yıllarca Hofmannstal ile librettoları geliştirmek mesai harcadığı, Verdi ve Mozart'ın sürekli tiyatroda çalıştıkları anlatır. Genel olarak ortaya koyulan: sadece sesleri iyi tanımak ve orkestrasyonu bilmekle ile işin bitmediği iyi bir opera eseri için tiyatro ve dramatik yapıyı iyi bilmek gerektiğidir[159]. Sonuç olarak opera eserinin ete kemiğe büründüğü libretto dramatik bir yapıdır. Libretto yazarı hem besteciye hem oyun yazarına eşit mesafede çalışmalarını geliştirmelidir.

[159]Bkz. "Opera Üzerine Bir Tartışma", **Sanat Dünyamız, "Yaşayan Opera Yaşasın Opera",** üç aylık süreli yayın, Sayı 102 Bahar 2007.

KAYNAKLAR

A) Genel Başvuru Kaynakları

- **AnaBritannica** 14, Ana Yayıncılık, İstanbul 1986.
- **AnaBritannica** 17, Ana Yayıncılık, İstanbul 1986.
- ALTAR Cevad Memduh, **Opera Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970.
- ALTAR Cevad Memduh, **Opera Tarihi Cilt 1**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000.
- ALTAR Cevad Memduh, **Opera Tarihi Cilt 2**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000.
- ALTAR Cevad Memduh, **Opera Tarihi Cilt 3**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000.
- ALTAR Cevad Memduh, **Opera Tarihi Cilt 4**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001.
- BROCKET Oscar, **Tiyatro Tarihi**, çvr. İnönü Bayramoğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000.
- SADIE Stanley, **The New Grove Dictionary of Opera Vol. A-D**, The Macmillan Press Limited, London 1994.
- SADIE Stanley, **The New Grove Dictionary of Opera Vol. Lon - Rod**, The Macmillan Press Limited, London 1994.
- SADIE Stanley, **The New Grove Book of Opera**, Oxford University Press, 2009
- SAY Ahmet , **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.
- RAEBURN Michael, **The Chronicle of Opera**, Thames § Hudson Ltd. , London 2007.
- **The Opera Libretto Library**, Avenel Books- Crown Puplisher, 1980.
- Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara 2009.
- YENER Faruk, **100 Opera**, Bateş Yayınları, İstanbul 1992.

B) Mesleki Kitaplar

- ARACI Emre, **Naum Tiyatrosu 19.Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
- AREL Hüseyin Sadettin, **Prozodi Dersleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1997.
- ARISTOTELES, **Poetika**, Çvr. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995
- BOWRA Cecil, **Greek Lyric Poetry: From Alcman To Simonides**, Oxford University Press, Oxford, 1936
- BURCKHARTDT Jacob, **İtalya'da Rönesans Kültürü**, çvr. Bekir Sıtkı Baykal, Okuyanus Yayınları, İstanbul 2008.
- BURROWS John, **Classical Music**, Doring Kinderley Limited, London 2005.
- BÜKE Aydın, Mozart 'Bir Yaşam Öyküsü', Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2006
- BÜKE Aydın, **İki Dahi Üç Opera**, Boyut Kitapları, İstanbul 2000.

- CAMPBELL David A, **Early Greek Poetry, The Cambridge History of Classical Literature I : Greek Literature**, Cambridge University Press, Cambridge
- CANDAN Ayşın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994
- CLAUDON Francis, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çvr. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- COOK Nicholas, **Müziğin ABC'si**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999.
- ERGÜL Reha Recep, Ses, T.C. Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Vakfı Yayınları, Eskişehir 1998.
- FERİDUNOĞLU Zeynep Lale , **İz Bırakan Besteciler**, İnkılap Kitapevi, İstanbul. 2005
- FINKELSTEIN Sidney, **Besteci ve Ulus**, Çvr. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995.
- FUBINI Enrico, **Müzikte Estetik**, çvr. Fırat Genç, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- FUCHS Elinor, **Karakterin Ölümü**, çvr. Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003.
- GREGORY Nagy, **Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990
- JOSEPHS Herbert, **The French Review, Vol. 62**, No. 6, Special Issue: 1789-1889-1989, 1989
- KAYGISIZ Mehmet, Müzik Tarihi, Kaynak Yayınları, İstanbul 2009.
- KURBANOV Babek, **Çoksesli Müziğin Unutulmazları**, Ajans Güler Yayınevi, Ankara 2010.
- LASSERRE Pierre, **Nietzche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.
- MANSEL Arif Müfid, **Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1988
- MENZİLCİOĞLU Çiğdem, **Seneca'nın Medea ve Phedra Tragedyalarında Tutkuların Gizemli Çatışması**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2011.
- MİMAROĞLU İlhan, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul 2011.
- MIRCAE Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Çvr: Sema Fırat, Simavi Yay., İstanbul 1993
- NEIMETZADE Eflatun, **Opera Sanatı**, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2002.
- NIETZSCHE Friedrich, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, çvr. İsmet Zeki Eyüpoğlu, Say Yayınları, İstanbul 2009.
- NIETZSCHE Friedrich, **Tragedyanın Doğuşu**, çvr. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. İstanbul 2011.
- NUTKU Hülya, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999

- NUTKU Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi I, Ankara Ünv. DTCF Yayınları, Ankara 1971.
- NUTKU Özdemir, **Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, Ankara 1960.
- PAMİR Leyla, **Müzik ve Edebiyat**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- PAMİR Leyla, **Müzikte Yaratıcının Gücü**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1981.
- PAVIS Patrice, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, çvr. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000.
- PAVIS Patrice, **Sahneleme**, çvr. Sibel Kamber, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999
- PUBLIG M, **Mozart 'Dehanın Gölgesinde'**, Çev. Özdemir, Can Yayınları, İstanbul 2004
- RIDLEY Aaron, **Müzik Felsefesi - Tema ve Varyasyonlar**, çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.
- ROWBOTHAM Francis Jameson, **Büyük Müzisyenlerin Yaşam Öyküleri**, çvr. Arıcan Uysal, İlya Yayınevi, İzmir 2010.
- SEVENGİL Refik Ahmet, Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul 1969.
- SEVENGİL Refik Ahmet, **Saray Tiyatrosu**, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, İstanbul 1970.
- ŞATIR Sabri, **Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998.
- ŞATIR Sabri, **Koronun Babası Verdi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999
- ŞENER Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998.
- ŞENER Sevda, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000.
- TUNCAY Murat, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010.
- THOMSON George, **Aiskhylos ve Atina**, çvr. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1990
- THOMSON George, **Tarih Öncesi Ege II: Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler**, Çvr. C. Üster). İstanbul: Payel yayınları. 1985
- URGAN Mina, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, Birinci Kitap, YKY Yayınları, Mart 2010
- USMANBAŞ İlhan, **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuarı Yayınları Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1974.
- USMANBAŞ İlhan, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Devlet Konservatuarı Yayınları Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.
- YENER Faruk, **Müzik**, Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, İstanbul 1983
- YÜKSEL Ayşegül, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

C) Librettolar

- **Elektra**, İZDOB Arşivi Basılmamış Libretto
- **Figaro'nun Düğünü**, İZDOB Program Dergisi, İzmir 2006.
- **Faust** , İZDOB Program Dergisi, İzmir 2000.
- **Macbeth**, İZDOB Arşivi Basılmamış Libretto
- **Medea**, İZDOB Arşivi Basılmamış Libretto
- **Othello**, İZDOB Program Dergisi İzmir 2010
- **Romeo ve Juliet**, İZDOB Program Dergisi İzmir 2010.
- **Tosca**, İZDOB Arşivi Basılmamış Libretto

D) Oyun Kitapları

- BEAUMARCHAIS, **Figaro'nun Düğünü**, Çvr. Nuri Darago, Maarif Matbaası 1942
- EURIPIDES, **Medea**, Çvr. Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2006
- GOETHE, **Faust**, Çvr. Recai Bilgin, Remzi Kitabevi, İstanbul 1966.
- GOETHE, **Iphigenia Tauris'te**, Çvr. Selahattin Batu, Cumhuriyet Yayınları, 2000.
- SARDOU Victorien, **Tosca**, Çvr. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2007.
- SHAKESPEARE William, **Macbeth**, Çvr. Sabahattin Eyüpoğlu, İş Bankası Kültür Yay. İstanbul 2011.
- SHAKESPEARE William, **Othello**, Çvr. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yay. İstanbul 2011.
- SHAKESPEARE William, Romeo ve Juliet, Çvr. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yay. İstanbul 2011.
- SOFOKLES, **Elektra**, Çvr. Furkan Akderin, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2009

E) Tezler

- Burcu BİBER, **Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006.
- Ayşın TAMER, **Türkiye'de Opera Sanatının Yaygınlaşması Girişimlerinin Sorunları ve Uygulamalarına Eleştirel Bir Yaklaşım ve Alternatif Öneriler**, DEÜ GSE Sahne Sanatları Anasanat Dalı (Doktora Tezi), İzmir 2002.

- Görkem ÖKTEM, **Verdi Operalarında Dramatik Yapı**, DEÜ GSE Sahne Sanatları Anasanat Dalı (Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2002.
- Mustafa Levent TAŞKESEN, **Gaetano Donizetti Don Pasquale Operasının Ses- Söz Uyumu Yönünden İncelenmesi**, Çukurova Üniversitesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Adana 2010.

F) Makaleler

- Glenn W. MOST, "Nietzche, Wagner ve Bütünsel Sanat Yapıtına Duyulan Özlem", **Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi : Bütünsel Yapıt-Gesamtkunstwerk**, Yapı Kredi Yayınları, 2011, S.121
- KERMAN Joseph, "Müzikli Dram Olarak Figaro'nun Düğünü" **İZDOB Program Dergisi Figaro'nun Düğünü**, İzmir 2006
- Özdemir Nutku "Figaro'nun Düğünü ve Beaumarchais", **İZDOB Program Dergisi Figaro'nun Düğünü**, İzmir 2006
- Murat TUNCAY, "Opera'da Bir Reform Noktası Olarak Gluck", **İZDOB Program Dergisi Iphigenia Tauris'te**, 2011
- Murat TUNCAY, "Wagner'i Anlamak", **İZDOB Program Dergisi** S. 106, 2005
- Murat TUNCAY, "Opera Seria ile Opera Buffa 'nın İlk Yılları", **İZDOB Program Dergisi** S. 67, Şubat 1997
- Murat TUNCAY "Figaro'nun Aceleye Getirilmiş Düğünü", **Eleştiri - Gösteri Dergisi**, S.175, Haziran 1995

G) Dergiler

- **Sanat Dünyamız, "Gesamtkunstwerk**", iki aylık süreli yayın, Sayı 121 Mart - Nisan 2011.
- **Sanat Dünyamız, "Yaşayan Opera Yaşasın Opera",** üç aylık süreli yayın, Sayı 102 Bahar 2007.
- **İZDOB Program Dergisi Faust**, İzmir 2000.
- **İZDOB Program Dergisi Figaro'nun Düğünü**, İzmir 2006.
- **İZDOB Program Dergisi Iphigenia Tauris'te**, İzmir 2011.
- **İZDOB Program Dergisi Othello**, İzmir 2010.
- **İZDOB Program Dergisi Romeo Juliet**, İzmir 2010.
- **İZDOB Program Dergisi** S. 67, Şubat 1997
- **İZDOB Program Dergisi** S. 106, Nisan 2005

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı **:** Ece Türkmut

Doğum Yeri ve Yılı **:** İzmir, 1981

Yabancı Dil **:** İngilizce

Eğitim **:**

Yüksek Lisans **:** Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı, Libretto İlişkisi ve Örnek Çözümlemeler, 2010 - 2013

Lisans **:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Dramatik Yazarlık ve Dramaturgi Bölümü, 2008.

Lise **:** MEV Özel Avni Akyol Lisesi, İngilizce Bölümü, 1999.

İş Tecrübesi **:**

Profesyonel Deneyim

2013 - devam ediyor Tiyatrohane İzmir

• Eğitmen, http://tiyatrohane.net

2011 - devam ediyor (Freelance)

• Nöronüs Eğitim Merkezi. Sözsüz İletişim Koçu (Postür, Nefes İlişkisi/ Nefes Teknikleri ve Stres Yönetimi/ Beden Dili/ Konuşma Sanatı/ Takım Çalışması Dinamikleri). www.noronus.com

•Yoga ve Controloji Eğitmeni

2010 - 2013 Akkademi Tiyatro, İzmir

• İzmir Okulu Yönetimi.

• Oyun İncelemesi, Eleştiri Yöntemleri, Hareket - Dans, Contrology - Nefes ve Yoga Eğitmeni, www.akkademitiyatro.com