

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
OPERA PROGRAMI

W.A. MOZART'IN *SİHİRLİ FLÜT* OPERASI, BİLGELİK TAPINAĞINDAKİ
KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Eser Metni




Hazırlayan:
20116269 Umut TİNGÜR

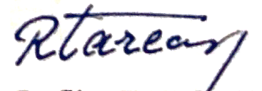
Danışman:
Doç. Dr. Elif Damla Yavuz

İSTANBUL – 2020

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Umut TİNGÜR'ün, "*W. A. MOZART'IN SİHİRLİ FLÜT OPERASI, BİLGELİK TAPINAĞINDAKİ KARAKTERLERİN İNCELENMESİ*" başlıklı Eser Metni 20.01.2020 tarihinde aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek, MSGSÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Programı Yüksek Lisans Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı - Adı Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ	
Üye	: Doç. Dr. İlke BORAN	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Canan ARSLAN (Doğuş Üni.)	


Prof. F. Refika TARCAN
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY	V
NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi.....	2
2. SİHİRLİ FLÜT OPERASI.....	4
2.1. Singspiel, Zauberoper ve Deutsche Oper Kavramları ile <i>Sihirli Flüt</i>	4
2.2. Emanuel Schikaneder: <i>Sihirli Flüt</i> Operasına Giden Yol	8
2.2.1. Schikaneder'in Librettosunun Kaynakları	13
2.2.2. Libretto Yazarı Hakkındaki İddialar	21
2.3. <i>Sihirli Flüt</i> Operasındaki Düşünce Akımları	25
3. SİHİRLİ FLÜT OPERASI BİLGELİK TAPINAĞI KARAKTERLERİNİN YORUM VE ANALİZİ	35
3.1. Birinci Perde Final, On Beşinci Sahne, Reçitatif.....	36
3.2. Birinci Perde Final, On Beşinci Sahne, Adagio	41
3.3. Birinci Perde Final, On Sekizinci Sahne	65
3.4. Birinci Perde, On Dokuzuncu Sahne, Allegro.....	77
3.5. İkinci Perde, Birinci Sahne.....	81
3.6. İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” Aryası.....	85
3.7. İkinci Perde, On İkinci Sahne, No. 15 “In diesen heiligen Hallen”	95
3.8. İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: “Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?”	103
3.9. İkinci Perde, Yirmi Altıncı-Otuzuncu Sahneler, No. 21: “Bald prangt, dem Morgen zu verkünden”	116
SONUÇ	120

EKLER.....	122
EK 1: <i>Sihirli Flüt</i> Operasındaki Karakterler	122
EK 2: <i>Sihirli Flüt</i> Operasının Konusu	123
KAYNAKLAR	125
Kitaplar	125
Makaleler	127
ÖZGEÇMİŞ	130



TEŞEKKÜR

Yoğun alıőma temposuna rağmen danışman hocam olmayı kabul edip bu eser metnine büyük katkıları ve yardımları olan Doç. Dr. Elif Damla Yavuz'a, müzik analizleri konusunda büyük yardımları olan ve bana değerli vaktini ayıran Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Orkestra Őeflięi Anasanat Dalı ęretim Görevlisi Doç. Ali Ahmet Altinel'e, çalışmanın temellerinin atılmasına katkı sağlayan, emekli olan eski danıőmanım Prof. Yekta Kara'ya, bu süreçte bana desteklerini sunan arkadaşım Canan Yücel Pekiten'e, Almanca ve bazı İngilizce çevirilerdeki yardımları için aile mensubum Őule zsaygılı'ya teőekkürlerimi sunarım.

Ocak 2020

Umut TİNGÜR

ÖZET

W.A. MOZART'IN *SİHİRLİ FLÜT* OPERASI, BİLGELİK TAPINAĞINDAKİ KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

Sihirli Flüt (*Die Zauberflöte*, K. 620) operasındaki Bilgelik Tapınağı karakterlerinden Sarasto ve Sprecher karakterleri bas ve bas-bariton sesler için önem arz etmeleri nedeniyle teknik ve yorum bakımından oldukça önemlidir. İki ana bölümden oluşan bu çalışma ile Sarasto ve Sprecher rollerinin, sanatçı, korrepetitör, orkestra şefi, eğitmen ve eğitmen adayları tarafından uluslararası standartlarda yorumlanmasına katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

Çalışmanın birinci ana bölümünde *Sihirli Flüt* operasının türüyle ilgili yorumlar ve yaratım sürecini tetikleyen dinamikler ele alınmış, operanın librettosunun yazarı ve esinlendiği kaynaklar irdelenmiş, besteci ile libretto yazarı arasındaki ilişki ve eserin yaratıldığı dönemdeki düşünce akımlarının operaya yansımaları hakkındaki genel bilgiler aktarılmıştır.

Çalışmanın ikinci ana bölümünde ise Sarasto ve Sprecher karakterlerinin yer aldığı sahnelerin form ve armoni analizleri yapılmış ve bu karakterlerin metinleri yapılan analizlerle ilişkilendirilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Sarastro, Sprecher, Priester, Sihirli Flüt, Mozart, Schikaneder

SUMMARY

ANALYSIS OF THE CHARACTERS IN THE TEMPLE OF WISDOM IN *THE MAGIC FLUTE* BY W.A. MOZART

The characters of Sarasto and Sprecher as characters of Wisdom Temple of *The Magic Flute* (*Die Zauberflöte*, K. 620) opera, are crucial on the subjects of technique and interpretation because of their importance as bass and bass-baritone voices. This study consisting of two parts, aims to contribute to the interpretation at international standards of the roles of Sarasto and Sprecher by artists, correpetitors, conductors, instructors and instructor candidates.

The first part includes the genre of *The Magic Flute* opera and the dynamics that trigger its creation process, together with the libretto writer of the opera, the sources inspired by the libretto, the relationship between the composer and the libretto writer, general information about the symbolic reflections of the movements of thought on this opera at the time of its creation.

In the second part, harmonic analyzes are performed to figure out the characters of Sarastro and Sprecher (Priester) in the Temple of Wisdom. The texts of these characters are associated with these analyzes to contribute to a better interpretation of these characters for artists.

KEYWORDS: Sarastro, Sprecher, Priester, The Magic Flute, Mozart, Schikaneder

NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ

Nota Örneği 3.1.1: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 64.-79. Ölçüler Arası.	39
Nota Örneği 3.1.2: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 80.-82. Ölçüler Arası.	40
Nota Örneği 3.2.1: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 83.-92. Ölçüler Arası.	43
Nota Örneği 3.2.2: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 93.-101. Ölçüler Arası.	45
Nota Örneği 3.2.3: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 103.-114. Ölçüler Arası.	49
Nota Örneği 3.2.4: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 115.-123. Ölçüler Arası.	52
Nota Örneği 3.2.5: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 124.-131. Ölçüler Arası.	54
Nota Örneği 3.2.6: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 132.-141. Ölçüler Arası.	57
Nota Örneği 3.2.7: Birinci Perde, Altıncı Sahne, 10.-12. Ölçüler Arası.	60
Nota Örneği 3.2.8: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 142.-153. Ölçüler Arası.	62
Nota Örneği 3.3.1: Birinci Perde, On Sekizinci Sahne, 395.- 414. Ölçüler Arası. ..	68
Nota Örneği 3.3.2: Birinci Perde, On Sekizinci Sahne, 415.- 431. Ölçüler Arası. ..	72
Nota Örneği 3.3.3: Birinci Perde, On Sekizinci Sahne, 432.- 440. Ölçüler Arası. ..	75
Nota Örneği 3.4.1: Birinci Perde, On Dokuzuncu Sahne, 445.- 455. Ölçüler Arası	78
Nota Örneği 3.4.2: Birinci Perde, On Dokuzuncu Sahne, 510.- 512. Ölçüler Arası	81
Nota Örneği 3.6.1: İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10: “O Isis und Osiris” 1.-14. Ölçüler Arası	87
Nota Örneği 3.6.2: İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10: “O Isis und Osiris” 15.-28. Ölçüler Arası	90
Nota Örneği 3.6.3: İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10: “O Isis und Osiris” 29.-55. Ölçüler Arası	93
Nota Örneği 3.7. 1: İkinci Perde, On İkinci Sahne, No. 15 “In diesen heiligen Hallen 1.-15. Ölçüler Arası.....	98
Nota Örneği 3.7. 2: İkinci Perde, On İkinci Sahne, No. 15 “In diesen heiligen Hallen 16.-28. Ölçüler Arası.....	101

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Kendi sahne deneyimlerim ve pek çok ünlü sanatçıdan aldığım eğitimler neticesinde, bir opera şarkıcısının belirli bir role hazırlanırken çalışmasını üç katmanda veya safhada yürütmesi gerektiğini söyleyebilirim. Böylesi bir çalışma, o rol için yazılan müziği doğru solfej ve doğru bir teknikle söylemesinin ötesinde, icracının kendini bestecinin yazdığı müziğin bir parçası hâline getirmesiyle başlar. Ancak bu da tek başına yeterli değildir. Eseri bir bütün olarak tanımak, bu bütün içinde armonik ilişkilerin ve fonksiyonların farkında olmak ve oynanan karakteri bütün ile ilişkili olarak görebilmek gerekir. Unutmayalım ki bir müzik eseri, içerdiği unsurların etkileşimiyle bir bütün hâline gelir. Opera şarkıcısının çalışmasının ikinci safhası ise metin yani libretto odaklıdır. Metin içeren müzik yapıtlarını yorumlamak için söz konusu metni doğru diksiyonla ve doğru vurgularla söylemenin veya hangi dilde yazılmış olursa olsun metnin içerdiği kelimelerin anlamlarını bilmenin ötesinde, metnin içerdiği alt anlamları, alt anlatıları ve metnin ilham kaynaklarını bilmek, yazarını tanımak ve metni müzik ile ilişkilendirmek gerekir. Üçüncü safha ise oyunculukla ilgilidir. Bestecinin ve librettistin yarattığı karakterlerin duygularını, jest ve mimiklerini algılamak ve tüm bunları seyirciye aktarmak, bir opera şarkıcısının tamamlaması gereken görevleridir.

Önemli uluslararası opera evlerinde bas ya da bas-bariton ses rengine sahip sanatçı alımı için yapılan seçme ve dinletilerde genellikle Klasik Alman opera repertuarı söz konusu olduğunda adaylardan sıklıkla *Sihirli Flüt (Die Zauberflöte, K. 620)* operasından Sarastro rolünün arylarını söylemesi istenir. Daha özel olarak da repertuarında *Sihirli Flüt* bulunan opera evleri, bas ya da bas-bariton sesler ile korrepetitör ve orkestra şefi alımında operanın birinci perdesinin finalindeki Tamino

ile Rahip'in (Yaşlı Rahip, Rahip ya da Konuşmacı olarak da adlandırılır) yer aldığı sahnenin icra edilmesini talep eder. Böylece adayın yeterliliğini, yorum kabiliyetini, Almanca dili ve diksiyonuna hakimiyetini ölçmek amaçlanır. Benzer şekilde Graz Operası'nda benden de bu roller ve bu sahne talep edilmişti. Bu çalışma, *Sihirli Flüt* operasındaki Bilgelik Tapınağı karakterlerini, yukarıda bahsedilen çalışma biçimi bağlamında ele alır. Böylece bas ve bas-bariton sesler için önem arz eden bu rolleri sanatçı, korrepetitör, orkestra şefi, eğitmen ve eğitmen adaylarının uluslararası standartlarda yorumlamasına katkı sağlamayı amaçlar. Her ne kadar çalışmada Sihirli Flüt'ün librettosuyla ilgili genel bilgilere yer verilmişse de analiz içeren kısımlar Bilgelik Tapınağı karakterlerinin yer aldığı sahneler ile sınırlandırılmıştır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Çoğu akademik çalışmada olduğu gibi bu çalışma da literatür taramasıyla başladı. Ancak literatür taraması, konuyla ilgili derinlikli bilgi içeren Türkçe kaynakların oldukça kısıtlı olduğunu gösterdi. Dolayısıyla çalışmada başvurulan literatür, ağırlıklı olarak Almanca ve İngilizce dillerindedir. Başvurulan bu kaynaklar sayesinde *Sihirli Flüt*'ün libretisti Emanuel Schikaneder hakkında detaylı bilgiler elde edildi, librettonun kaynakları ortaya kondu ve eserin yaratıldığı dönemin düşünce akımlarıyla ilişkisi irdelendi.

Çalışmada, odağa alınan roller ve sahneler ile sınırlı olmak kaydıyla form ve armoni analizi yapıldı. Bu analizlerde Bärenreiter Urtext Edition serisinden yayınlanan şan partiyonu¹ temel alındı. Armoni analizlerinde Ahmet Adnan Saygun'un önerdiği Türkçe terminoloji kullanıldı.

¹ Edisyon numarası: BA 4553-90; ISMN: 97900006450510.

Çalışma için daha önce devlet operalarında sahnelenen *Sihirli Flüt* operasının Türkçe çeviri librettoları incelenmişse de bu çevirilerin daha çok prozodi düşünülerek yapılan çeviriler olduğu, eserin Türkçe söylenmesine yönelik oldukları için metinde anlam kaymalarına sebebiyet verdiği görüldü. Bu kapsamda çalışmada Doç. Dr. Elif Damla Yavuz tarafından, prozodi dikkate alınmadan yapılan ve yayınlanmamış Türkçe çeviri libretto kullanıldı.



2. SİHİRLİ FLÜT OPERASI

Wolfgang Amadeus Mozart'ın bestelediği son opera olan² ve iki perdeden oluşan *Sihirli Flüt*, ilk kez 30 Eylül 1791'de Viyana'nın biraz dışında bulunan Freihaustheater auf der Wieden'da temsil edilir.³ Operanın başarısı, Avusturya'da bir sene içinde pek çok kez temsil edilışinden anlaşılabilir gibi kısa bir süre içinde Almanca konuşulan ülkelerin yanı sıra İtalya ve İspanya'da temsil edilışinden de anlaşılabilir.⁴

Çalışmanın bu bölümünde *Sihirli Flüt* operasının türüyle ilgili yorumlar, yaratılma süreci, libretto yazarı ve esinlendiği kaynaklar, besteci ile librettist arasındaki ilişki, eserin yazıldığı dönemdeki düşünce akımlarının bu operaya yansımaları ele alınacaktır.⁵

2.1. Singspiel, Zauberoper ve Deutsche Oper Kavramları ile *Sihirli Flüt*

Sihirli Flüt günümüzde sıklıkla bir Singspiel olarak nitelendirilir. Oysa Mozart'ın kendi hazırladığı 1784 tarihli katalogda ve 1862 tarihli Köchel Kataloğu'nda ise opera, "teutsche Oper" (Deutsche Oper, Almanca opera) olarak anılır.⁶ Yayınlanan ilk librettosunda ise opera, "große Oper" (büyük opera) olarak

² Leslie ORREY, **Opera - A Concise History**, Thames and Hudson, 113.

³ Tadeusz KRZESZOWIAK, **Prospect Theater**, 2009.

⁴ Nazan İPŞİROĞLU, **Mozart ve Verdi'de "İnsan" Sihirli Flüt ve Aida Bir Alımlama Denemesi**, 2014, Hayalperest Yayınevi Müzik, 22.

⁵ *Sihirli Flüt* operasının konusu ve içerdiği karakterler hakkındaki bilgi için bkz. Ek 1 ve Ek 2.

⁶ Ludwig Ritter von KÖCHEL, **Chronologisch-tematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A. Mozart's**, 478.

adlandırılmıştı; bu terim aynı zamanda Viyana’da dönemin *dramma per musica*’larını tanımlamak için de kullanılıyordu.⁷ Ayrıca *Sihirli Flüt*’ün yaratıldığı dönem ve konusu göz önüne alındığında dönemin Viyana’ında oldukça popüler olan Zauberoper (sihirli opera) ya da Zauberkomödie (sihirli komedi) olarak anılan türden de bahsetmek gerekir. Çalışmanın bu bölümünde *Sihirli Flüt* operasının yazıldığı dönemde popüler olan Singspiel ve Zauberoper türleri ele alınarak operanın W.A. Mozart’ın kendisi tarafından neden “teutsche Oper” olarak adlandırılmış olabileceği ele alınacaktır.

Sihirli Flüt, Gece Kraliçesi’nin opera seria ile ilişkilendirilen bir stilden türeyen koloratura arylarına rağmen bir opera seria değildi. Mozart eseri basitçe “teutsche Oper” olarak adlandırarak sadece operanın diline referans veriyordu. 10 Aralık 1791 tarihli *Musikalisches Wochenblatt*’a göre ise opera, dönemin Viyana’ında doğüstü güçleri içeren Singspiel’ler için kullanılan bir terim olan Maschinenkomödie idi. Mozart, 14 Ekim 1791 tarihli bir mektubunda Antonio Salieri ve Caterina Cavalieri’nin operayı överken İtalyanca “operone” terimini kullandıklarını yazmıştı. Hem “operone” hem de “große Oper” terimleri, konusu ve müziği gösterişli olan operalar için kullanılıyordu. Gerçekten de günümüze ulaşan bilgi ve belgeler, *Sihirli Flüt*’ün döneminin en gösterişli Wiednertheater Singspiel’i olduğunu gösterir. Yine de Mozart’ın operası öncüllerinden çok uzakta değildir. Wiednertheater Singspiel’lerinin, İtalyan vokal yazım stili, komedi gelenekleri ve olağanüstü efektlerini içeren alışılmadık bir müzik stili çeşitliliği vardı. Mozart bu karışıma bazı yeni unsurları ve özellikle kilise müziğinden türeyen stilleri dâhil etmişti.⁸ Fred E. Baumann ise *Sihirli Flüt*’ün Singspiel, peri masalı ve alegorinin

⁷ David J. BUCH, **Magic Flutes & Enchanted Forests**, The University of Chicago Press Chicago & London, 345.

⁸ A.g.k., 345.

mükemmel bir karikatürü olduğunu savunur.⁹ Tüm bu bilgiler ışığında, 16. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan, 18. yüzyılın ikinci yarısında Avusturya-Macaristan İmparatoru II. Joseph ile yükselen, şarkıları ve konuşma diyaloglarıyla eğlenceli bir tür olan Singspiel'in,¹⁰ yerel türlerden unsurları da içeren bir sentez olarak geliştiğini söyleyebiliriz. Nitekim Peter Branscombe de Alman Singspiel'inin, dindışı türlerin ve Avusturya ve güney Almanya'daki şehirleri sık sık ziyaret eden gezgin topluluklar nedeniyle Commedia dell'arte geleneğinin yanı sıra Ortaçağ gizem oyunları (medieval mysteries) ve kilise oyunları (church plays) gibi pek çok farklı kaynaktan beslendiğini söyler.¹¹

Öte yandan dönemin besteci ve librettistlerinden ziyade müzik ve tiyatro tarihçilerinin kullandığı Zauberoper terimi, alışılmadık kapsamdaki sahne düzenekleri ve gösterişli efektleri olan Singspiel'ler için kullanılıyordu. Teorik olarak bu terim, sihir unsurunu içeren her opera için tercih edilebilir olsa da uygulamada 18. ve 19. yüzyıllarda Viyana tiyatrolarında popüler olan ve sihir unsurunu içeren Singspiel'lerle sınırlıdır. Philipp Hafner'in *Zauberlustspiel*'i (1763) ilk Zauberoper örneklerinden biri olarak kabul edilirken *Sihirli Flüt*, bu türün en tanınmış örneğiydi.¹² Branscombe, Mozart ve Schikaneder'in eserini Singspiel olarak değil, "große Oper" olarak adlandırmanın ardında konuşma diyaloglarının ve müzikli kısımların geniş kapsamının ve kompleks yapısının yattığını savunur. *Sihirli Flüt*, dönemin Viyana Singspiel geleneği içinde öylesine yetkin ve üst düzey bir örnekti ki, Schikaneder sonrasında Süßmayr, Mederitsch, Winter, Wölfl, Henneberg ve Seyried

⁹ Christopher NADON, **Enlightenment and Secularism: Essays on the Mobilization of Reason**, Chapter: 25, Fred E. BAUMANN, **Aesthetic Education in Mozart's Magic Flute**, Lexington Books, 2013, 325.

¹⁰ Bkz. (4), İPŞİROĞLU, 15.

¹¹ Peter BRANSCOMBE ve Thomas BAUMAN, **Singspiel**, Oxford Music Online.

¹² Peter BRANSCOMBE, **Zauberoper**, Oxford Music Online.

gibi bestecilerle çalışarak benzer formüllere dayanan yeni eserler ortaya çıkarmaya çalışmışsa da hiçbiri *Sihirli Flüt* kadar başarılı olamamıştı.¹³

Edward J. Dent, *Music & Letters* editörüne yazdığı açık mektupta, derginin Ocak sayısında J.N.A. Armitage-Smith'in tartışmaya açık bir soru ortaya attığını yazar. Armitage-Smith'in sorusu, *Sihirli Flüt*'ün başından itibaren bugünkü şekliyle mi tasarlandığı yoksa rakip tiyatronun (Leopoldstädter) aynı konulu oyunu (*Kaspar der Fagottist*) nedeniyle süreç içinde mi bugünkü şekline kavuştuğu üzerinedir. Dent'e göre Armitage-Smith'in *Sihirli Flüt*'ün başından itibaren bir masonik opera olarak tasarlandığı iddiası, kesin olarak kanıtlanabilir değildir. Dent, bu tartışmada eserin süreç içinde geliştirildiği fikrine daha yakındır. Ancak bu çalışma kapsamında önemli olan, bu tartışmaya yol açan temel meseledir: *Sihirli Flüt*'ün kompleks yapısını ve stil çeşitliliğini nasıl açıklayabiliriz? Dolayısıyla Dent ve Armitage-Smith arasındaki bu tartışma, *Sihirli Flüt*'ün hangi tür içinde değerlendirilebileceği tartışmasının da bir parçasıdır. Nitekim Dent, Armitage-Smith'in argümanlarına dönemin sahne türlerinden örnekler vererek karşı çıkar. Örneğin Armitage-Smith'in operanın açılışındaki Do minör girişi bir komik opera için fazlasıyla ciddi buluşuna *Sihirli Flüt*'ün asla bir İtalyan opera-buffa'sı olarak tasarlanmadığı görüşüyle karşılık verir. Dent, *Sihirli Flüt*'ün *Saraydan Kız Kaçırma* ile ilişkili ele alınabileceğini ancak bu operanın da Alman operasından çok Fransız opera-comique'iyle akrabalığı olduğunu söyler.¹⁴

Sonuç olarak *Sihirli Flüt*'ün, bahsedilen türlerden sadece birine sığdırılmayacak kadar kompleks bir yapıya ve stil çeşitliliğine sahip olduğu, tarihsel açıdan tam da bu özelliği nedeniyle önemli olduğu söylenebilir.

¹³ Bkz., (11), BRANSCOMBE ve BAUMAN.

¹⁴ Edward J. Dent, *The Plot of 'The Magic Flute'*, *Music & Letters*, 1954, 179-180.

2.2. Emanuel Schikaneder: *Sihirli Flüt* Operasına Giden Yol

Çalışmanın bu bölümünde, *Sihirli Flüt* operasının librettisti Emanuel Schikaneder ve W.A. Mozart arasındaki ilişkinin nasıl başladığı ve bu ilişkinin süreç içerisinde ne şekilde evrildiği ele alınacaktır. Bu bilgilere yer verdikten sonra ayrıca Schikaneder'in *Sihirli Flüt* librettosunu yazarken esinlendiği kaynaklardan bahsedilecektir.

1787-1801 yılları arasında faaliyet gösteren Das Freihaustheater in Wien'in Haziran 1789 – Temmuz 1801 tarihleri arasında üçüncü ve son müdürü olan Schikaneder,¹⁵ *Sihirli Flüt* operasının librettisti olup W.A. Mozart'a bu operanın siparişini veren kişidir.¹⁶ Asıl adı Johann Joseph olan Emanuel Schikaneder, 1 Eylül 1751'de Bavyera-Straubing'de doğar; 21 Eylül 1812'de Viyana'da yaşamını yitirir.¹⁷ Genç yaşta evi terk eden Schikaneder'in geçimini sağlamak için çeşitli tavernalarda keman çaldığı ve daha sonra eğitim için liseye gittiği aktarılır;¹⁸ bu lise, Regensburg'daki bir Cizvit lisesiydi. Schikaneder ayrıca Regensburg şehrinin katedralinde koristlik yaptı; Innsbruck'daki saray balesinde 1774 yılında dans etti ve orada F.J. Moser'in topluluğunda oyuncu olarak çalıştı.¹⁹ Çok başarılı bir oyuncu

¹⁵ Bkz. (3), KRZESZOWIAK.

¹⁶ Maria PUBLIG, **Mozart Dehanın Gölgesinde**, 2004, Can yayınları, Çeviri: İlknur Özdemir, 333.

¹⁷ Peter BRANSCOMBE, **Schikaneder**, Oxford Music Online.

¹⁸ Bkz. (14), DENT, 14-21.

¹⁹ Bkz. (12), BRANSCOMBE.

olarak anılan Schikaneder, Alfred Einstein'a²⁰ göre de ilk Alman Hamlet'lerden biriydi.²¹

Schikaneder'in çalışmalarına bakılacak olursa, 1766'da Innsbruck şehrinde *Lyranten* başlıklı komik opereti yazıp bestelemesinin ardından²² sanatçının besteci ve şarkıcı olarak ün kazandığını ve eserin Nüremberg Operası'nın repertuarında girdiğini görürüz. Innsbruck Operası'nın yöneticisinin eşinin ölmesi üzerine yönetim, Schikaneder'e devredilir.²³ Birkaç defa oynanan *Lyranten* başka besteciler tarafından da bestelenir; Schikaneder'in bestelediği orijinal müzik ise zamanla kaybolur. 1776 yılında ise Innsbruck'daki topluluğun Augsburg şehrine taşınmasıyla daha çok Shakespeare'in oyunlarını oynayan Schikaneder, *Hamlet*, *Romeo and Juliet* ve *III. Richard* gibi oyunlar ile başarı kazanır.²⁴

Bir "aydın despot" olan, daha önce yasak olan masonluğu serbest bırakan, Singspiel'lere önem veren İmparator II. Joseph, 1784 yılında Viyana dışına yaptığı bir ziyarette Schikaneder'in topluluğunu izler ve topluluğu Viyana'ya davet eder.²⁵ Schikaneder, Theater am Kärntnertor'un yönetimine geçip kısa zamanda başarılı olan oyunlar sahneler ve Viyana'da da üne kavuşur. Topluluğun repertuarı içinde *Saraydan Kız Kaçırma* operası da yer alır. *Wiener Zeitung*'da çıkan bir yazıda topluluğun "özel kişiler" tarafından kurulduğu ve "Viyanalıların uzun yıllardır bu tiyatrodaki izlemiş oldukları oyunların en iyisini" sahnelediğinden bahsedilir. Mali

²⁰ Alfred Einstein (1880-1952) Mozart araştırmaları ve 19. yüzyıl Köchel kataloğuna yaptığı revizyonlarıyla müzisyenler ve akademisyenler tarafından bilinen ünlü müzikologdur (Elaine BRODY, *Notes, Second Series, Vol. 37, No. 4*, 1981, 823-826).

²¹ The Early Of HAREWOOD ve Antony PEATTIE, *The New Kobbe's Opera Book*, New York, 521.

²² Bkz. (12), BRANSCOMBE.

²³ Robert SPAETHLING, *Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute*, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 9, No. 1, 1975, 45.

²⁴ Bkz. (12), BRANSCOMBE.

²⁵ Bkz. (12), BRANSCOMBE.

sıkıntılar yüzünden dağılan topluluktan sonra Schikaneder, Burgtheater’de ikinci rollerde sahneye çıkar. Augsburg ve Salzburg’taki tiyatro topluluklarını tekrar kurar ve Augsburg’da *Saraydan Kız Kaçırma* operasını repertuvarına katar. Ayrıca 1785-86 yılları arasında Nationaltheater’in oyuncu üyesi olur. Schikaneder sonraki yıllarda Viyana’daki Rosenburg Theater’in yöneticisi olur. 1786’da Gleicis’de tiyatro binası yaptırmak ister fakat resmî makamlardan bu projesi için olumlu bir yanıt alamaz.²⁶ Sadakatsizliği üzerine kendisini terk eden eşi Eleonore’nin,²⁷ 1787 yılında açılan Freihaustheater auf der Wieden’in ikinci yöneticisi olan Johann ile Freihaustheater auf der Wieden’in yönetimine ortaklığının olası olduğu söylenir. Johann Friedel’in 1789 yılında ölmesiyle tiyatronun tüm işletmesi Eleonore’ye devredilir. Bütün bu yaşananlar üzerine eski eşi olan Eleonore ile tekrar birlikte olan Schikaneder, yöneticisiz kalan Freihaustheater auf der Wieden’in başına geçer.²⁸ Schikaneder’in, Regensburg’daki “Karl zu den drei Schlüsseln” adlı mason locasına üye olduğu, 4 Mayıs 1789’da ise bu locadan ihraç edildiği bilinmektedir.²⁹

“Sihirli opera” olarak tasarladığı bir libretto yazan Schikaneder,³⁰ *Sihirli Flüt* adını taşıyacak bu operayı yazmakla uzun yıllar uğraşır ve bu eseri sadece Mozart’ın besteleyeceğine inanır.³¹

Mozart, *Sihirli Flüt* operasını besteledikten önce, Prag’da kayıtsızca karşılanan *La Clemenza di Tito* (*Titus’un Merhameti*, K. 621) operası ardından

²⁶ Bkz. (16), PUBLIG, 333.

²⁷ Asıl adı Maria Magdalena’dır, (d. Hermannstadt, 1751; ö. Viyana, 22 Haziran 1821) oyuncudur. Bkz. (12), BRANSCOMBE.

²⁸ Bkz. (16), PUBLIG, 333.

²⁹ Bkz. (23), SPAETHLING, 50.

³⁰ Bkz. (2), ORREY, 113.

³¹ C. M. ALTAR, **Opera Tarihi, Cilt II**, 131.

Viyana'ya karamsar bir ruh haliyle döner.³² Bu operanın ilk gösterimi, Bohemya Kralı II. Leopold'un taç giyme günü olan, 6 Eylül 1791'de Ulusal Tiyatro'da gerçekleşir.³³ Saray kesiminin izlenimlerine göre eser, "sıkıcı bir opera"dır. İmparatoriçe Maria Luisa'nın kullandığı ifadelerden sonra saray çevresi, Mozart'a karşı hoşnutsuzlukla yaklaşır.³⁴ Bu hoşnutsuz yaklaşımların, Mozart'ın mali sıkıntılarının nedenlerinden biri olduğu söylenebilir. Zira Mozart, o zamanlardaki mektuplarında mali sıkıntıda olduğunu, çalışmayı sevdiğini ve bu sıkıntılardan kurtulmak için çok çalışacağını ifade eder. Para kazanmak için ismini vermeyen bir kanta *Requiem*'ini ve Schikaneder'in tiyatrosu için *Sihirli Flüt* operasını bestelemeyi kabul eder.³⁵

Aslında Mozart ve Schikaneder'in çok yakın bir dostluğunun olmadığı, Mozart'ın Schikaneder ile olan ilişkisinde onu sadece bir tiyatro yöneticisi olarak gördüğü, bir başka deyişle salt ticari bir ilişkilerinin olduğu ve *Sihirli Flüt* için aldığı ücretin, Viyana Nationaltheater'deki eser ücretlerinden farklı olmadığı söylenir.³⁶ Bu kapsamda *La Clemenza di Tito* operasıyla beklediği başarıyı kazanamayan ve mali sıkıntılarla boğuşan Mozart'ın halk topluluğu olan Schikaneder'in tiyatrosu için *Sihirli Flüt* operasını bestelemeyi kabul ettiği söylenebilir.

Mozart araştırmacısı Edward J. Dent, besteci ve piyanist olarak saray hayatıyla sürekli ilişkide olan Mozart'ın böyle bir işi kabul etmesinin pek onurlu bir davranış olmadığını yazar; Schikaneder'in tiyatrosunu ahşap bir ahıra benzetir,

³² Francis Jameson ROWBOTHAM, **Büyük Müzisyenlerin Yaşam Öyküleri**, İlyada Yayınevi, 2015 çeviri: Arıcan Uysal, 158.

³³ Maynard SOLOMON, **Mozart**, çeviri: Ebru Kılıç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 545.

³⁴ Bkz. (16), PUPLIG, 330.

³⁵ Bkz. (33) SOLOMON, 559-560.

³⁶ Volkmar BRAUNBEHRENS, **Oper Graz (Graz Operası) 2014/2015 sezonu: "Sihirli Flüt" program kitapçığı**.

saçma sapan ezgilerle kaba görsel efektleri barındıran, hayvan sürüleriyle sahneye çıkan ve bu tarz sahne gösterilerini dikkate alan seyirci topluluğuna hitap eden bir gösteri merkezi olarak görür. Dent haklı olsun ya da olmasın Schikaneder'in Alman tiyatrosu için yaptığı katkılar göz ardı edilemez.³⁷

Mozart ile Schikaneder'in tanışmaları hakkında çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler bulunur. Bir kaynakta Schikaneder'in Mozart ile 1780-81 kışında Salzburg'ta tanıştığı yazılıdır;³⁸ başka bir kaynakta ise 1777 yılının Ekim ayında Ausburg'ta tanışmış olma ihtimallerinin olduğundan bahsedilir. Bazı kaynaklarda 1780'de Mozart'ın, Salzburg'tan Münih'e gitmeden önce Schikaneder ile yakın arkadaş olabileceği de belirtilir.³⁹ Dostane ve cömert bir mizacı olan Schikaneder'in 1780'de Salzburg'a gelmesinin hemen ardından, Mozart ailesiyle yakın olarak sürekli av ve silah atış partilerinde bulunduğu ve 13 Aralık 1780'de Teinzmastersaal'da Mozart'ın birkaç sonatının çalındığını bir konsere gittiği aktarılır.⁴⁰ Mozart'ın Münih'e gittiği sırada, babasının yazdığı bir mektupta Schikaneder'in ne kadar sevildiği ve benimsendiği şöyle anlatılır: "O dürüst adam, sana veda etmek için posta arabasının arkasından koştu." Ayrıca Leopold Mozart, oğlunu Schikaneder için bestelemeye söz verdiği aryayı, ne kadar yoğun olursa olsun, bitirmesi için uyarır.⁴¹

Mozart'ların aile içi mektuplarından Schikaneder'in, Salzburg'ta 1780-1781 yılları arasında Mozart'larla arkadaş olduğu, aslında bu arkadaşlığın, o sıralar Mozart'ların düzenlendiği, Salzburg'ta popüler bir eğlence türü olan silah atış oyunlarına katılmak için kendi tiyatrosundaki oyunlarının biletlerini vermesinden

³⁷ Bkz. (33), SOLOMON, 718.

³⁸ Bkz. (16), PUBLIG, 333.

³⁹ Bkz. (14), DENT, 14-21.

⁴⁰ Bkz. (33), SOLOMON, 268.

⁴¹ Bkz. (33), SOLOMON, 267-268.

kaynaklandığı anlaşılır. W.A. Mozart'ın isteğiyle, Mozart'ın kız kardeşi Nannerl, Schikaneder'in oyunları hakkında ona bilgi verir.⁴²

2.2.1. Schikaneder'in Librettosunun Kaynakları

Emanuel Schikaneder'in masal operalarının librettolarına baktığımız zaman, ana kahraman olarak soylu bir çift ve halktan komik bir çiftin, doğa üstü güçleri olan yardımsever bir bilgenin, baştan çıkarıcı kadınların, zırlı adamların, saf ve erdemli bakirelerin olduğu görülür. Bu operalarda karanlık ve aydınlıkla temsil edilen iyilik ve kötülüğün mücadelesi işleniyor, ritüel içeren sahnelerin yanı sıra komik bölümler de yer alıyordu; recitatifli koloratura ariyalar da çoğunlukla ilk perdelerde bulunuyordu. Anılan tüm bu unsurların *Sihirli Flüt*'e model oluşturduğu açıktır;⁴³ *Sihirli Flüt*'te sık sık karşılaşılan bu unsurlar ve kahramanların hayatlarını kurtaran sihirli objeler, büyücüler, ciddi sınavlar ve tapınaklar, peri masallarında da mevcuttur.⁴⁴ Nitekim Schikaneder, *Sihirli Flüt*'ün librettosunu yazarken Christoph Martin Wieland'ın (1733-1813) derlediği *Dschinnistann, oder Auserlesene Feen- und Geister-Märchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet* (*Cinler Diyarı*, 1786-1789) peri masallarından etkilenir. Üç ciltten oluşan bu masalların içeriği şöyledir:⁴⁵

I. Cilt (1786):

1. *Vorrede*
2. *Nadir und Nadine*
3. *Adis und Dahy*

⁴² Bkz. (35), BRAUNBEHRENS.

⁴³ Bkz. (7), BUCH, 335-336.

⁴⁴ A.g.m., 339.

⁴⁵ David J. BUCH, *Fairy-Tale Literature and "Die Zauberflöte"*, Acta Musicologica, Vol. 64, Fasc. 1, 1992, 30-49.

4. *Neangir und seine Brüder, Argentine und ihre Schwestern*
5. *Der Stein der Weisen, oder Sylvester und Rosine*
6. *Timander und Melissa*

II. Cilt (1787):

1. *Himmelblau und Lupine*
2. *Der goldene Zweig*
3. *Der Druiden, oder die Salamanderin und die Bildsäule*
4. *Alboflede*
5. *Petharite und Ferrandine*
6. *Der Zweikampf (Einsiedel)*
7. *Das Labyrinth (Einsiedel)*

III. Cilt (1789):

1. *Der Herausgeber an die Leser*
2. *Der eiserne Armleuchter*
3. *Der Greif von Gebürge Kam*
4. *Die klugen Knaben (Einsiedel)*
5. *Die Prinzessin mit der Wahrheit*
6. *Der Korb (Liebeskind)*
7. *Der Palast der Wahrheit*
8. *Lulu, oder die Zauberflöte (Liebeskind)*

Schikaneder'in *Dschinnistan*'a dayanan ilk librettosu, *Stein der Weisen der Zauberinsel* (22 Nisan 1790) bir Singspiel'di.⁴⁶ *Dschinnistan*'ın içindeki özellikler

⁴⁶ Bkz. (7), BUCH, 335.

Nadir und Nadine, Timander und Melissa, Der Druide, Aids und Dahy, Einsideln ve Die klugen Knaben gibi diğerk hikayeler de Schikaneder'in yararlandığı masallardır.⁴⁷

Lulu ya da Sihirli Flüt, kısaca *Lulu* masalı, Wieland'ın *Dschinnistan* başlığıyla basılan koleksiyonunun üçüncü cildinin son masalıdır. Wieland bu masalı, Mozart ve Schikaneder'in, *Sihirli Flüt* için çalışmaya başlamasından bir sene önce yayınlamıştı.⁴⁸ *Sihirli Flüt* librettosuna ana ilham kaynağı olan *Lulu ya da Sihirli Flüt*, 18. yüzyılda bilinçli olarak doğu geleneğinde yazılmış bir peri masalıdır.⁴⁹

Sihirli Flüt operasıyla aşırı benzerlikleri olan *Lulu*'nun konusu, genç bir prensin hikayesidir. İnsanlar *Lulu*'yu parlak ışıldayan bir prens olarak anarlar. Kar beyazından daha beyaz elbisesi ve güneş ışığından üç kat parlak gözleri olduğu belirtilir, *Lulu* gizemli bir peri kraliçesinin yasak ormanında kendi elleriyle aslan avlarken yolunu kaybeder, kötü bir sihirbaz tarafından kaçırılan peri kraliçenin kızını kurtarması için peri kraliçe *Lulu*'dan yardım ister ve *Lulu*'ya yardımcı olması için sihirli bir flüt verir bu flüt çalındığı zaman vahş hayvanları ve insanları büyülemektedir, peri kraliçesinin kızını kurtaran *Lulu*, bir insana dönüşmüş olan bu peri prensesle evlenir ve mutlu olurlar, peri kraliçesi de gümüş çanlarla (Glockenspiel) kötü sihirbazın kalesini yok ederek zafere kavuşur.⁵⁰

Schikaneder'in librettosunun yukarıda bahsedilen masallarla kesin bir bağlantısının olduğu ve peri masallarındaki sihir ile Yunan mitolojisinde yer alan Orpheus efsanesi olarak iki temel ara bağlantıyla dikkat çektiği görülür.⁵¹ Ayrıca librettonun, Yunan mitolojisindeki Persephone'nin Hades tarafından kaçırılması ile Eurydice'nin Orpheus tarafından kurtarılması mitlerinin birleşimi olduğu da

⁴⁷ A.g.k. 333.

⁴⁸ Bkz. (23), SPAETHLING, 48.

⁴⁹ A.g.m., 49.

⁵⁰ A.g.m., 49.

⁵¹ A.g.m., 49.

söylenir.⁵² Diğer bir kaynağa göre her ne kadar Wieland'ın *Dschinnistan* masalları metin yönünden edebi akrabalıklarına rağmen *Sihirli Flüt*'e direkt olarak bir etkisi yoktur.⁵³

Ancak bu masaldan önce Schikaneder, 1786 yazında bir balon festivalinden esinlenerek *Der Luftballon* operetini besteler; bu operette baş erkek ve kadın kahramanlar bir balon içinde gökyüzüne yükselerek ve de başarılı bir şekilde yere iniş yaptıklarında koronun coşkulu haykırışıyla karşılanır. Komorzynski'ye göre koronun söyledikleri arasında ve aynı zamanda *Sihirli Flüt* operasının librettosunda da geçen birkaç sözcük olan “holdes Paar”, “Rosen Streuen”, “Lebt wohl, bald sehen wir uns” sanki “Sihirli Flüt” operasının yazılacağı habercisi olur. Ayrıca bu operet masonik semboller de içerir.⁵⁴

Buna ilaveten *Sihirli Flüt*'teki üç çocuk karakterinin *Die klugen Knaben* masalının içindeki çocuklardan, siyahi bir köle olan Monostatos karakterinin *Adis und Dahy* masalı içindeki bir karakterden, kraliçe, bilge insan, ateş ve su sınavları temalarının *Der Stein der Weisen* masalından ve kahramanın gösterilen bir kadın portesine aşık olarak onu kurtarmak için yola çıkması eyleminin ise *Neangir und seine Brüder* masalından alındığı görülür. Ayrıca *Das Labyrinth* ve *Die klugen Knaben*'deki intihar girişimi sahneleri, *Sihirli Flüt* içindeki hem Pamina'nın hem de Papageno'nun intihar girişimi sahnelerini hatırlatır. *Der Druid* masalında Mısır sembolleri de yer almaktadır. Böylece Schikaneder'in librettosunun, *Dschinnistan*'daki birçok masalın birleşiminden oluştuğu açıkça görülür.⁵⁵

Schikaneder'in 1766'da yazıp bestelediği *Lyranten* operetinin üç ana karakterine değinecek olunursa, buradaki karakterlerden ilki, Türkçede kuş anlamına

⁵² Bkz. (33), SOLOMON, 591.

⁵³ E. M. BATLEY, **Emanuel Schikaneder: The Librettist of “Die Zauberflöte”**, Oxford University Press, Music & Letters, Vol. 46, No. 3, 1965, 231-236.

⁵⁴ Bkz. (14), DENT, 14-21.

⁵⁵ Bkz. (7), BUCH, 333-334.

gelen “Vogel”, evinden kaçan iyi bir aile çocuğudur. Düşüncesiz anlamına gelen “Leichtsinn” (Schikaneder’in canlandırdığı rol), çalışmak için yaratılmadığına inanan ve aynı zamanda da karşı cinse aşırı zaafı olan birini temsil eder. “Stock” karakteri ise içki içebilme uğruna kadınlardan vazgeçebilen biridir. Avusturyalı bir müzikolog olan Egon von Komorzyski, Schikaneder’in canlandırdığı “Leichtsinn” karakterini, *Sihirli Flüt* operasındaki yine Schikaneder’in canlandırdığı “Papageno” karakterine benzetir.⁵⁶ Her ne kadar *Dschinnistan* masallarının ve diğer masalların *Sihirli Flüt* librettosuna kaynak olduğu belirgin olarak görülse de Schikaneder’in daha önceki çalışmalarına bakıldığı zaman Papageno karakterini daha önceden tasarlamış olduğunu düşünülebilir. Nitekim şarkıcı, oyuncu, yazar ve tam bir sahne insanı olan Schikaneder, *Sihirli Flüt* operasını kendi tiyatrosu için tasarlar ve Papageno rolünü kendisi oynayacak şekilde kaleme alır.⁵⁷ *Lyranten* operetindeki Stock karakteri, Papageno karakterinden izler taşır. Schikaneder’in librettosunun *Dschinnistan*’daki pek çok masalın birleşiminden oluştuğu düşünüldüğünde Schikaneder’in Wieland’ın sadece varlığının farkında olduğu, ancak *Sihirli Flüt* librettosunu sadece Wieland’ın masallarını takip ederek yazmadığı söylenebilir.⁵⁸

Sihirli Flüt operasında peri masallarından unsurların yanında masonik öğeler ve eski Mısır uygarlığına ait ritüellerin de yer aldığı görülür. Bu masonik öğeler, Jean Terrasson’un *Sethos* adlı romanında,⁵⁹ ünlü hümanist Ignaz von Born’un eski Mısır uygarlığının gizem törenleri üzerine yazdığı kitaplarda; eski Mısırlıların güneşe tapınma ritüeli de Johann Gottlieb Naumann’ın *Osiris* ve İsveççe *Cora och Alonzo* operalarında karşımıza çıkar.⁶⁰ Ayrıca başka bir ilham kaynağı, Tobias Philipp von

⁵⁶ Bkz. (14), DENT, 14-21.

⁵⁷ Bkz. (4), İPŞİROĞLU, 21.

⁵⁸ Bkz. (53) E. M. BATLEY, 231-236.

⁵⁹ Bkz. (31) ALTAR, 131.

⁶⁰ Katharine THOMSON, **Mozart’ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü**, Pencere Yayınları, 2004 İstanbul, 202.

Gebler'in beş perdelik *Thamos, König in Ägypten* (Kral Thamos Mısır'da, 1774) dramıdır.⁶¹

Librettonun ana kaynaklarından olan Jean Terrasson'un *Sethos* romanını⁶² Almancaya çeviren Matthias Claudius, 1724'te Hamburg'daki Drei-Rosen-Loge adlı bir mason locasına üyedir.⁶³ Terrasson'un romanı hakkındaki bilgiler şöyledir:

İki ciltten oluşan on altı yaşındaki Mısırlı bir prensin hikayesini anlatan bir roman olan *Sethos*, birtakım dayanıklılık ve akıl testlerinden geçer. Bu testleri başarıyla geçebilirse, yeryüzünün derinliklerinde bulunan Tanrıça İsisin sırlarını ve kutsal ışığı görebilmek için ruhu hazır olacaktır. İlk test, yaklaşık on üç metre uzunluğunda ve altı metre kalınlığında dev bir yılanı yakalamasıdır. Sethos, genç yaşına rağmen yakalanması zor gibi görünen bu yılanı ustaca yakalamayı başarır. İkinci test, bir piramittin içindeki derin bir kuyudan yeryüzünün derinliklerine inerek, tapınağa giden geçitten geçmesidir. Bu geçitten başında şöyle yazar: “Her kim bu geçitten yalnız başına ölüm korkusu olmaksızın, arkasına bakmadan, ateş ve havanın içinden geçerse tanrıça İsisin sırrını çıkarıp yeraltının derinliklerinde ışığı görmesi için ruhu hazırdır.” Bu geçitten başarıyla geçen Sethos, tapınağa girmeyi başarır. Burada İsis, Osiris ve Horus heykelleri vardır. İsis, bilgeliği, Osiris, yardım severliği, Horus'da sessizliği simgeler. Romanın sonunda tüm sınavlardan başarıyla geçen Sethos'u, tapınağın baş rahibi, kollarını açarak şefkatle karşılar.⁶⁴

Naumann'ın *Osiris* operası ise Mısırlıların güneşe tapınışlarını anlatır. Bu operanın kahramanı, erdemli Aratea'yı kazanmak için birtakım zorlu sınavlardan geçmek zorundadır. Opera, karanlığının gücünün güneş tapınağında yok olmasıyla

⁶¹ Yekta KARA, *İstanbul Devlet Opera ve Balesi 1985-1986 sezonu: “Sihirli Flüt” operası program kitapçığı.*

⁶² Bkz. (33), SOLOMON, 722.

⁶³ Bkz. (23), SPAETHLING, 50.

⁶⁴ A.g.m., 50-51.

biter. *Cora och Alonzo*'da ise İnkalardan bahsedilir. Perulu rahiplerin koroları Naumann'ın masonik korolarına benzer olup *Sihirli Flüt* operasındaki rahip korolarının öncüsü niteliğindedir.⁶⁵

Başka bir yönden bakarsak, Regensburg şehrinde yaşayan Schikaneder'in de üyesi olduğu Zu den drei Schlüsseln (Üç Anahtar) mason locasına, W.A. Mozart'ın K. 619 numaralı *Die ihr des unermesslichen Weltalls* kantatının söz yazarı olan Franz Heinrich Ziegenhagen'in da 1775 yılında üye olduğu görülür. Ziegenhagen'in Schikaneder'le bu locada tanışmış olması olasıdır. Bu kantat, *Sihirli Flüt* operasındaki Sarastro'nun "O İsis und Osiris" ariasına benzeyen bir müzik cümlesini ve üçlü masonik sembollere (düzen, simetri, uyum ve güç, bilgelik güzellik) benzer öğeleri içerir.

Masonlukta "Ulu Mimar" olarak tanımlanan güce olan inancın yanında tüm dinlerin bir olduğu inancı hâkimdir.⁶⁶ Ziegenhagen yayınladığı *Lehre vom Richtigen Verhältnis zu den Schöpfungswerken (Doğanın Yapıtlarıyla Doğru İlişki, 1799)* adı kitabında doğanın yasalarının değiştirilemeyeceğini, bu yasaların yüksek bir güç olan "Ulu Mimar"a dayandığını ve toplum düzenindeki eksiklikler yüzünden insanların bu yasalara uymadığını yazar. Ziegenhagen, toplumun değişiminin eğitim ve aydınlanma yoluyla olabileceğine fakat sadece bunların yeterli olmadığına, ekonomik olarak mülkiyetin kaldırılması gerektiğine, köylüler dâhil toplumun tüm kesiminin eksiksiz bir biçimde eşit olduğuna inanır.⁶⁷ Bu bağlamda, *Sihirli Flüt* operasındaki Tamino ve Papageno karakterlerinin arkadaşlıklarında ve Sarastro'nun ikinci perdenin başında Tamino hakkındaki sözlerinde Schikaneder'in de benimsediği eşitlik ilkelerini görebiliriz. Ayrıca Schikaneder, bir gencin başkalarını yönetmeden önce kendi duygularını yönetmeyi öğrenmesi gerektiğini vurgulayan

⁶⁵ Bkz. (60), THOMSON, 202.

⁶⁶ A.g.k., 194.

⁶⁷ A.g.k., 189-190.

Orpheus gibi saray operalarından türemiş mitlerin başlangıç temalarının yanında Pamina ile Tamino karakterlerinin evlilikleri gibi saray operalarında kullanılan kraliyet evlilikleri temalarına da yer verir.⁶⁸

Aslında *Sihirli Flüt* operasının birinci perdesi yazıldığında Wenzel Müller'in müziklerini bestelediği *Kaspar der Fagottist* adlı Singspiel, Viyana'nın bir başka tiyatrosunda gösterimdedir.⁶⁹ *Sihirli Flüt*'ün prömiyerinden dört ay önce Theater in der Leopoldstadt'da ilk kez temsil edilen, librettosunu Joachim Perinet'in yazdığı bu Singspiel, *Dschinnistan*'daki *Lulu* ile aynı konuya sahiptir. Bu Singspiel'in o sıralarda büyük bir popüleriteye sahip olduğu aktarılır. *Kaspar der Fagottist* adlı Singspiel'in konusu şöyledir:

Prens Armido ve hizmetkarı Kaspar'ın katıldıkları bir av sırasında, altın gerdanlı bir ceylanı yakalamak için buldukları gruptan uzaklaşırlar. Armido, ceylanı avlamak için elindeki mızrağı attığı sırada parıldayan peri kraliçe görünür, genç bir kızın kötü bir sihirbaz tarafından zorla tutsak edildiğini ve onun elindeki sihirli kutunun geri almasını ister. Genç ve saf kalpli Prens Armido bu görevi kabul eder. Prense sihirli bir kanun, ayrıca parmağında çevirdiği zaman kendisini görünmez yapan sihirli bir yüzük verilir. Kaspar'a da çalındığı zaman etraftakileri büyüleyen bir sihirli bir fagot verilir. Peri kraliçe tarafından verilen sıcak hava balonu ile kötü sihirbazının sarayına giderler. Sarayın bekçisini çaldıkları müzikle etkilerler, ayrıca zorla tutulan genç kızını prens şarkılarıyla etkilemeyi başarır. Kaspar da genç kızını arkadaşına kur yapar. Çeşitli olaylar sonucu kötü sihirbazın elinden sihirli kutuyu almayı başardıklarında peri kraliçe tekrar belirip kötü adamları cezalandırır. Kötü sihirbazın sarayı peri kraliçenin

⁶⁸ Bkz. (7), BUCH, 337.

⁶⁹ F. ERCKMANN, **The Jubilee of the Magic Flute**, *The Musical Times*, Vol. 62, No. 945, 1921, 766-767.

sarayına dönüşüp. Prens Armido ve Kaspar'ın çifte evlilik kutlamalarıyla oyun son bulur.⁷⁰

Lulu ve Kaspar der Fagottist ile *Sihirli Flüt*'ün konuları oldukça benzerdir; *Kaspar der Fagottist*'te kötü karakter büyücü Bosphoro'nun, prensesi kaçırmaya benzer şekilde *Sihirli Flüt*'ün birinci perdesinde de Sarastro, kraliçenin kızını kaçıtır. Ancak *Sihirli Flüt*'ün ikinci perdesinde Sarastro'nun kötü karakter olmadığını anlarız.

Yukarıda yer verilen bilgiler ışığında çeşitli masalların, romanların ve düşünürlerin *Sihirli Flüt*'ün librettosunun kaynakları olduğu görülür. Yine de bir başka görüşe göre *Sihirli Flüt*, her ne kadar masallardan uyarılma olsa da operanın aktarmak istediği ana fikir Aydınlanmacı ideallerdir.⁷¹

2.2.2. Libretto Yazarı Hakkındaki İddialar

Emanuel Schikaneder'in *Sihirli Flüt* librettosunu tek başına yazıp yazmadığı her zaman bir tartışma konusu olagelmiştir. Birçok araştırmacının kaynaklarına bakarsak bu konuda çelişkilerin ve araştırmacılar arasında ihtilafların olduğu görülür. İddialardan biri, librettoyu Karl Ludwig Gieseke'nin yazmış olduğudur.⁷² Gieseke'nin *Sihirli Flüt*'ün libretto yazarı olduğu, Julius Cornet'in *Die Oper in Deutschland (Almanya'da Opera, 1849)* adlı kitabında belirtilir. Viyana Goethe Birliği kroniğinde geçen mineraloji yazışmalarda da Gieseke'nin *Sihirli Flüt* librettosunun yazarı olarak belirtildiği görülür. Bu iddia, Otto Jahn'ın *Mozarts Leben*

⁷⁰ Peter BRANSCOMBE, **W.A. Mozart - Die Zauberflöte**, Cambridge University Press, 1991, 29-31.

⁷¹ Jessica WALDOFF, **Recognition in Mozart's Operas**, Oxford University Press, 2006, 17.

⁷² Bkz. (60), THOMSON, 203.

(Leipzig, 1856-59) başlıklı anıtsal biyografisinde de yer alır fakat daha sonraki araştırmacılar tarafından libretto yazarlığı Schikaneder'e atfedilir.⁷³

Bir başka iddia ise Schikaneder'in librettoyu, kendi topluluğunun bir üyesi olan Karl Ludwig Gieseke'nin (1761-1833) yardımıyla yazdığıdır.⁷⁴ Örneğin, bir kaynakta, operadaki Papageno ve Papagena rollerinin olduğu sahnelerin Schikaneder tarafından yazıldığı belirtilirken, masonik ritüellerin olduğu sahnelerin bir bölümünün ise Gieseke ve Ignaz von Born tarafından yazıldığı belirtilir, ama asıl olarak operanın masonik bir alegori olmasının Mozart'ın bizzat kendi isteği olduğu ve librettoya Mozart'ın yön verdiği de düşünülür.⁷⁵ Diğer bir kaynakta, eserin acele içinde prömiyere yetişmesi için librettodaki bu değişikliklere, yukarıda belirtilen isimlerin karışmasının olağan olduğu ama librettonun son şeklinin tümüyle Schikaneder'e ait olduğu fikrinin hatalı olduğu belirtilir.⁷⁶

Yukarıda bahsi geçen iddiaları değerlendirebilmek için Gieseke hakkında biraz bilgi vermek gerekir. Freihaustheater auf der Wieden Tiyatrosu'nda ikinci rollerden daha fazla rol almayan bir oyuncu ve aranjördür.⁷⁷ Aslında akademisyen olarak anılan, Dublin Üniversitesi'nde mineraloji profesörü olan Gieseke'nin sahne çalışmaları orijinallikten yoksun ve gülünç duruma düşen uyarlamalar olarak yorumlanır. Bu noktada intihalin 18. yüzyılda etik bir sorun olarak görülmediği,

⁷³ G. WATHERHOUSE, **Goethe, Giesecke, Schikaneder and "die Zauberflöte"**, Trinity College Dublin, No. 95, 1961, 36.

⁷⁴ Bkz. (21), HAREWOOD and PEATTIE, 521.

⁷⁵ Bkz. (60), THOMSON, 201-202.

⁷⁶ Bkz. (31), ALTAR, 131.

⁷⁷ Bkz. (53), BATLEY, 232.

intihalin kasten ya da kasıtsız olarak yapılmasında bir sakınca bulunmadığı hatırlatılmalıdır.⁷⁸

Gieseke, 7 Kasım 1789'da Schikaneder'in tiyatrosunda Paul Wranitzky'nin *Oberon, König der Elfen (Oberon, Elf Kralı)* adlı oyunun librettosunu yazarak başarılı bir prömiyer yapar. Aslında Schikaneder Viyana'ya tekrar dönmeden sadece bir sene önce Friederike Sophie Seyler'in *Oberon oder König der Elfen (Oberon ya da Elf Kralı)* eseri 1788 Temmuz ayında sahnelenmiştir. Gieseke kendi *Oberon*'unda olan 26 aryanın 12'sini tamamen aynı şekilde kopyalar.⁷⁹ Ignaz Castelli'nin hatıralarında Gieseke ve Seyler'in eserleri için Wieland'ın eserleri kaynak olarak gösterilir. Gieseke'nin *Oberon*'unun başarısı, tiyatroya göz ardı edilemez bir gelir getirir.⁸⁰ *Oberon*'un başarısı Schikaneder'i bir gişe oyunu yazmak ve müziklerini eski arkadaşı olan Mozart'a sipariş etmek yönünde teşvik eder.⁸¹ Buna ilaveten Schikaneder'in Wieland'ın masal derlemelerini, Gieseke sayesinde tanımış olduğu düşünülebilir.

Sihirli Flüt librettosu bir geleneğin ürünü olarak değerlendirilir. Bu, Alt Wiener Volkstheater'dan (Eski Viyana Halk Tiyatrosu) beri süren, bir oyuncu ve yazar olarak Schikaneder'in uzun zamandan beri başarılı olduğu gelenektir, Gieseke'nin böyle bir sanatçılık deneyiminin olmaması *Sihirli Flüt*'ü tek başına yazmış olma ihtimalini zayıflatırken libretto yazarının Schikaneder olduğu iddiasını güçlendirir.⁸² Nitekim E. J. Dent'in *Mozart's Opera* (1947) başlıklı kitabının son

⁷⁸ A.g.m., 231-236.

⁷⁹ A.g.m., 232.

⁸⁰ Bkz. (53), BATLEY, 231-236.

⁸¹ Bkz. (16), PUBLIG, 333.

⁸² Bkz. (53), BATLEY, 231-236.

baskısında Schikaneder'in *Sihirli Flüt* operasının librettisti olduğu kesin bir dille ifade edilir.⁸³

Sihirli Flüt'ün librettosu dışında başka bir tartışma ise, Mozart'ın K. 623 numaralı "*Laut verkünde unsere Freude*" (Küçük Masonik Kantat) kantatının metninin Schikaneder'e ait olduğu sanılırken aslında Gieseke'ye ait olduğu düşüncesidir.⁸⁴ *Wiener Zeitung*'da (Ocak 1792) çıkan bir yayınevi ilanında bu kantatın "*Yeniden Taçlandırılmış Umut*" locasının açılış töreni için yazıldığı ve bu kantatın metnin de aynı locaya ait bir üye tarafından yazıldığı belirtilir. Mozart ile Gieseke bu locaya üyelerdi -Schikaneder'in Regensburg'taki locadan ihraç edildiğini daha belirtilmişti-. Schikaneder'in Viyana'da hiçbir mason locasına kabul görmediği göz önünde bulundurulduğunda bu kantatın metninin Gieseke'ye ait olduğu ihtimali yükselir.⁸⁵

Bütün buradaki bilgiler bir arada göz önünde bulundurulduğunda Schikaneder'in *Sihirli Flüt* librettosunu yazma konusunda doğal olarak dönemin pek çok eserinden ve çağın düşünürlerinden etkilendiği gözlemlenir. Mozart, Schikaneder'in peri masalları fikrine saygı gösterirken masonluk fikirleri ve sembolleri üzerinden yaklaşım için teknik kısmını Schikaneder'e bırakır. Schikaneder'in bu çalışmayı bir mason misyonu olarak görüp görmediği ya da başka etkiler altında kalarak bu görüşe araç olduğu yönündeki yorumlar hakkında hiçbir zaman emin olunmayacağı belirtilir.⁸⁶ Yine de Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ün konusuna müdahale ettiği ve Schikaneder'in Wieland'ın peri masallarından ilham aldığı kesindir. Dolayısıyla operanın içindeki masonik öğelerin ve sembollerin Mozart ve Gieseke'nin isteğiyle operada yer almış olması ihtimali yüksektir. Öte yandan,

⁸³ Bkz. (73), WATHERHOUS, 36-52.

⁸⁴ Bkz. (33), SOLOMON, 562.

⁸⁵ Bkz. (60), THOMSON, 224.

⁸⁶ Bkz. (98), ERCKMANN, 766-767.

Schikaneder'in de daha önce mason locasına üye olması ve ilham aldığı kaynaklarda masonik öğeleri çağrıştıran bazı ritüel sahnelerin yer alması göz önünde bulundurulduğunda, böylesi ritüel sahnelerin Schikaneder'e de ait olabileceği söylenebilir.

Mozart sonrası Schikaneder, tiyatrosunun repertuarından Shakespeare'i çıkartır, Viyana seyircisi için kendi yerel lehçelerinde komik ve sansasyonel eserlere yer verir⁸⁷ ve teknik açıdan hiçbir masraftan kaçınmayarak daha önceki tiyatro açma lisansını kullanarak 1801'de Theater an der Wien'i açar fakat seyircinin değişen zevki ve Schikaneder'in yaratıcılıktaki standartlarının düşüşüyle bu tiyatronun lisansını kısa bir süre içinde bir başkasına satar.⁸⁸ Mozart yaşamını yitirdiği zaman Almanya'da pek bilinmeyen *Sihirli Flüt* operasının notalarını kopyalayarak yurtdışına satmakla suçlanır.⁸⁹ Yüksek miktarda para kazanan fakat bolca para harcamaktan çekinmeyen Schikaneder, borçları yüzünden maddi sıkıntılar yaşar.⁹⁰ 1812'de Budapeşte'deki bir tiyatronun yöneticiliği yapmak üzere yola çıkar fakat akli dengesini kaybederek Viyana'ya geri döner, aynı sene içinde yaşamını yitirir.⁹¹

2.3. *Sihirli Flüt* Operasındaki Düşünce Akımları

Kendi içinde çelişkilere sahip, kimine göre sadece bir peri masalı olan *Sihirli Flüt*'ü tam anlamıyla anlamak için 18. yüzyıl Aydınlanmasını, Lessing, Goethe, Wieland ve Herder gibi büyük Alman edebiyatçılarının başyapıtlarını ve 18. yüzyılın ikinci yarısında saf insan karakterini kucaklayan masonluğun etkisini kavramak

⁸⁷ Bkz. (14), DENT, 14-21.

⁸⁸ Bkz. (17), BRANSCOMBE.

⁸⁹ Bkz. (98), ERCKMANN, 766-767.

⁹⁰ Bkz. (14), DENT, 14-21.

⁹¹ Bkz. (17), BRANSCOMBE.

gerekir.⁹² Bahsi geçen Aydınlanma çağının öncüleri ile masonluk kurumunun, *Sihirli Flüt*'ün sembolik evreninde yeniden üretimini ele almadan önce Aydınlanma fikri ve Alman Aydınlanma geleneğini, tarihsel bağlamı içerisinde kısaca incelemek faydalı olacaktır.

Operanın içinde bulunduğu bağlam ve tarihsel koşullar içerisindeki yerini tespit etmek, operanın Aydınlanma düşüncesi veya masonluk kurumu gibi düzlemlerle ilişkisini kurmak, iyi bir başlangıç noktasıdır. 1789 Fransız Devrimi, Aydınlanmacı fikirlerin, özgürlük ve eşitlik arayışlarının Viyana'ya da yayılmasına neden olur. Doğanın akıl, gözlem ve deneyle incelenmesi ve bilimin mutlaklığı Avrupa'nın önemli başkentlerindeki okur-yazar kesimi, sözlükler, halkı bilgilendirmeyi hedefleyen ansiklopediler yazmaya yönlendirir.⁹³ Aydınlanma çağı, temelde insan davranışını mistik-determinist algının hükmünden çıkarıp bilimsel olarak incelenebilir, akıl ve rasyonel düşünce ile kavramsallaştırılabilir hâle getiren bir düşünce sisteminin yeşerdiği yüzyılı ifade eder.

Sihirli Flüt'ün dünyası, Mozart'ın ömrünün son senesinde opera ile eşzamanlı olarak bestelediği *Requiem*'in ağırbaşlı Katolik atmosferine uymaz. *Sihirli Flüt*, düzlem olarak klasik dünyayı referans alıp rasyonel düzenin prensipleri etrafında kurulurken, son tahlilde metnin beslendiği kaynağın felsefeden ziyade mitoloji olduğu ortaya çıkar.⁹⁴ Operada metaforlar, sembolizmler ve alegorilerle dolu zengin bir dünyayı tasvir eden din olgusu, mistik ve ezoterik bir anlayışı karşılar. Antik gizemlerin, tarih öncesi inanışların, batıl düşüncelerin ve Rönesans atmosferindeki gizli toplulukların 18. yüzyılda erken modernite içerisinde popüler-rasyonel bir bağlamda ele alınmıyor olması operanın, dönemin tarihsel paradigması ve

⁹² Bkz. (98), ERCKMANN, 766-767.

⁹³ A.g.k., 106.

⁹⁴ Bkz. (3), STUCKEY, 5-39.

Aydınlanma felsefesi ile ilişkisini karmaşıklarlaştırırken, Masonluk kurumu ile olası bağlantılar kurması bu durumu pekiştirir.⁹⁵

“Aydınlanma” sözcüğünün tarihsel-etimolojik kökenine bakıldığında, bu kavramın hem “bilgisizliğin giderilmesi”, “cehaletin aydınlığa kavuşturulması” gibi ifadelerle işaret ettiği hem de “karanlık-aydınlık” kontrastı içerisinde mitolojik-sanatsal bir bağlamı da ifade ettiği söylenebilir.⁹⁶ Peşin yargıları yıkmayı amaçlayan Aydınlanma felsefesi dinin getirdiği hükümlere karşı çıkar ve tüm insanların mutluluğunu, “hürriyet”, “ilerleme”, “insan değeri” gibi kavramlarla hedefler.⁹⁷ Aydınlanma felsefesinin oluştuğu dönemde, daha önce eleştirilmesi yasak olan pek çok varsayımın reddedilmesini sağlayan yeni bir mantık yöntemi doğar. Pope’nin mezar yazıtında yazan “Doğa ve doğa kanunları gecenin karanlığında saklıydı, Tanrı ‘Newton olsun’ dedi ve her şey aydınlandı.” sözleri, bize bu yeni mantık yönteminin kullanılmasını açıklayabilir; Newton’un hesaplanabilir, bilimsel olarak sebep-sonuç ilişkileri başarıları gibi felsefenin de bilim ile bu benzer kanunları içererek ilerlemesidir. Böylelikle mutluluğun kanunlarını, Newton’un hesaplanabilir kanunları gibi belirlemiştir.⁹⁸ Ayrıca liberal düşüncenin siyasette hakimiyet kurması, feodal sistem içinde burjuvanın üstünlüğünü ele geçirmesi ve gün geçtikçe sosyal ve iktisadi alanlarda nüfuzunu artırması, yenilikçi ve ilerici düşüncelerin toplum geneline yayılması, yeni bir felsefe, yeni bir iktisadi ve sosyal öğretiyi de beraberinde getirir. Felsefe ve iktisadi öğretiler ile burjuvaziye özgü bu yeni dünya görüşü, “Aydınlanma Felsefesi” olarak tanımlanır.⁹⁹

⁹⁵ Edgar ISTEEL, **Mozart's ‘Magic Flute’ and Freemasonry**, Musical Quarterly, Vol. 13, 1927, 10-27.

⁹⁶ Bkz. (71), WALDOFF, 17-22.

⁹⁷ Server TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Adam Yayınları, 1999, 106.

⁹⁸ Stephen J. LEE, **Avrupa Tarihinden Kesitler 1494-1798**, çeviri: Ertürk Demirel, Dost Kitapevi, 2004, 253-254.

⁹⁹ Bkz. (97), TANİLLİ, 106.

Kant, Lessing, Moses Mendelssohn ve Wieland ile Alman Aydınlanmasına gelindiğinde felsefi, edebî ve dinî-kültürel anlamda birbiriyle bağlantılı ve tarihsel anlamda özel bir gelişim süreci gösteren bir düşünce sistemi karşımıza çıkar.¹⁰⁰ Aydınlanma çağına damgasını vurmuş olan Horatius'un "sapere aude", yani "bilmeye cesaret et" sözü birkaç anlamda çağın çelişkilerini yansıtan bir söylem olarak günümüzde de referans edilen bir söylem olur.¹⁰¹ Alman Aydınlanması temelinde, Kant'ın öne sürdüğü bireyin kendine ait öznel rasyonel düşünce ve ahlaki yargılama yetisini özgür bir şekilde icra edebileceği, dolayısıyla bu özgürlüklere imkan verecek ölçüde akıl ve evrensel ahlaki öncüllerle idare edilen bir toplumsal yapı/devlet düzenine olan gereksinim yatar.¹⁰²

Aslında bu çağdaki filozoflar dini tamamen ortadan kaldırma amacı değildi, Tanrının üstün gücünü kabul ediyorlardı fakat onu doğanın üzerinde bir güç görebilir ve ayrı bir yerde tutarak bu kutsal varlığı kabul ediyorlardı.¹⁰³ Bu bağlamda, Lessing'in din üzerine yazdıklarının teolojik metinler olarak görmek gerekir çünkü Aydınlanmacı düşünürler din olgusuyla münasebetlerini tek tanrılı dinlerin öğretilerini ve dogmaları içerisinden değil, insan-evren ilişkisindeki mistisizme karşı daha bütüncül bir yaklaşımla ve ahlaki kurguyu işaret edecek evrensel bir inanç sistemi arayışı içerisinde kurarlar. Bu nedenle de yer yer *deist* bir çizgide oldukları söylenebilir.¹⁰⁴ Söz konusu Alman Aydınlanma düşüncesi, dinin sekülerleştirilmesi biçiminde ifade edilen yönelimini ortaya koyar. Ayrıca Alman Aydınlanmacı düşünürler arasında Lessing'den sonra gelen Herder, bilmediği konuları sezebilmesi,

¹⁰⁰ Jane V. CURRAN, **Oral Reading, Print Culture, and the German Enlightenment**, *The Modern Language Review*, Vol. 100, No. 3, 2005, 695-708.

¹⁰¹ A.g.m., 695-708.

¹⁰² Alan CORKHILL, **Kant, Sade, and the Libertine Enlightenment**, *Libertine Enlightenment*, 2003, 61-74.

¹⁰³ Bkz. (98), LEE, 255.

¹⁰⁴ David BATES, **The Mystery of Truth: Louis-Claude de Saint-Martin's Enlightened Mysticism**, *Journal of the History of Ideas*, Vol.61, No.4 (Oct., 2000), 635-655.

ruh ve tarih olduğu ölçüde dünyayı daha iyi tanınmasıyla anılır. Her iki Alman düşünür, dünyayı kendi keyiflerine uydurmak değil, dünyayı akıl ve sezgi yolu ile kavrar.¹⁰⁵ *Sihirli Flüt* operasının librettosunun devamını yazan Goethe'nin anladığı anlamdaki dünya edebiyatı yukarıda belirtilen iki düşünürle başlar.¹⁰⁶ Goethe, Shakespeare gibi pek çok eski Klasik yazarın etkisinde kalır; *West Östlicher Diwan*'ı (*Batı'nın Doğu Divanı*, 1814-1819) yabancı birtakım motifleri kullanmanın ötesinde, doğunun egzotik yanını bütünüyle özümseyen ilk şiir kitabı olarak kabul edilir ve böylece Doğu, sadece ilhamlar alınacak bir konu hazinesi olmanın ötesinde Almanya için yaratıcı bir enerji konumuna geçer.¹⁰⁷

Erdemlerin ve adaletin yönettiği bir dünyanın “cennetin krallığı olacağı ve ölümlülerin tanrılara denk hale geleceği” öğretisini sunan *Sihirli Flüt*, bu bağlamda Aydınlanma düşüncesiyle ilişkili bir libretto olarak da yorumlanır. Operanın Aydınlanma alt metni içerisindeki bütün sembolik ve alegorik göndermeleri bir yana, yüzeyde görünen kurgusu aslında naif, çocuksu ve hatta “sanatsız” bir eğlencedir. Öyle ki, olay örgüsü içerisindeki absürt öğeler, masalsı-anlatım ile kurulan çocuk eğlencesi hikayesi kurgusu nasıl olur da Goethe tarafından devam metni ele alınan bir eser olarak var olabilmıştır?¹⁰⁸ Bu bağlamda bahsi geçen alegorik karakterler Sarastro ve Gece Kraliçesi arasındaki ilişkiyi ve çatışmayı karakterlerin olay örgüsü içerisindeki gelişimleriyle birlikte ele alarak operanın içinde bulunduğu çağın yansımalarıyla ilişkilendirmek, operadaki Aydınlanma olgusunu somutlaştırmamıza yardımcı olabilir.

Birinci perdede, Tamino'nun Gece Kraliçesi'nin gönderdiği üç kadın tarafından kurtarılıp Sarastro'nun esir tuttuğu Pamina'yı kurtarması için yine Gece

¹⁰⁵ Cemil MERİÇ, *Kırk Ambar Cilt 1*, İletişim Yayınları, 2008, İstanbul, 26.

¹⁰⁶ A.g.k., 27.

¹⁰⁷ A.g.k., 30.

¹⁰⁸ Bkz. (9), NADON, 325-329.

Kraliçesi tarafından görevlendirmesiyle başlayan hikayenin ikinci perdesinde, Tamino'nun Papageno ile Sarastro'nun tapınağına kabul edilme süreci başlar. İkinci perdede, Sarastro, kötü karakterden iyi karaktere dönüşürken Gece Kraliçesi de antagonist pozisyona geçer. Sarastro'nun Pamina ve Tamino'yu yeniden bir araya getirmesi ile birlikte Gece Kraliçesi tam anlamıyla hikâyenin karanlık tarafına sürüklenmiş olur. Gece Kraliçesi karakterinin sembolize ettiği açgözlülük, nefret ve intikam kavramları ile Sarastro'nun aydınlık tapınağının işaret ettiği “sevgi, bağışlama, insanlığın sorumluluğu” fikirleri çatışmasının dramatik bir anlatımı olduğu söylenir.¹⁰⁹

Gece Kraliçesi ve Sarastro arasındaki ikili yapı diğer karakterler üzerinden nasıl şekillenmektedir? Metnin neden-sonuç analizi ile Papageno karakterinin bir arada ele alınması, aydınlanma etiği ve estetiğine dair önemli veriler ortaya çıkartır.¹¹⁰ Başlangıçta “doğal bir insan/varlık” olarak tanıtılan Papageno'nun tarihsel-politik düzlemde nasıl bir düşünsel karşılığı bulunmaktadır? “Bir 18. yüzyıl kurmacasına göre, doğal durum insanların gerçek doğası olarak düşünülüyordu; insanlar insan düşüncesini bedeninin gözleriyle görmek istediler ve naifliği derinin kuş tüyleriyle örtülmesine varan bir düşünceyle böylece doğa insanlarını Papagenoları yarattılar. 18. yüzyılın sonlarına doğru, bu doğa insanların ilk bilgeliğe sahip olan insanlar olduğu düşünülüyordu.”¹¹¹ Papagenoları, medeniyetin korozyonuna maruz kalmamış, kendine-yeterli ve kapasitesinin sınırları gereği basit bir mutluluk ideali içerisinde devinen “ilkel insan” olarak ele almak daha doğru olacaktır.¹¹² Ayrıca Rousseau'nun *Nouvelle Héloïse*'inde (*Yeni Héloïse*, 1761) geçen “bir insanın ruhunu

¹⁰⁹ Judith ECKELMEYER, “Novus Ordo Seclorum: Some Political Implications in the Libretto of *The Magic Flute*”, *Eighteenth-Century Life*, Vol. 5, 1979, 77-89.

¹¹⁰ Bkz. (9), NADON, 325-329.

¹¹¹ Bkz. (60), THOMSON, 203.

¹¹² Bkz. (109), ECKELMEYER, 77-89.

başkalarının yararı için mahvetmeye asla izin yoktur”¹¹³ cümlesi ile Rousseau’nun eğitim anlayışında, bir insan olarak yetişmek için, “yapay insan” olarak değil de “doğal insan” olarak yetişmesini vurgular; bir öğrencinin başkaları için değil de kendisi için eğitim talebi olmasının gerektiğini savunur.¹¹⁴ Böylece Papageno’nun testleri geçememesine rağmen Sarastro’nun rahipleri tarafından cezalandırılmaması ve yine de Papagena ile birlikte olmasının mümkün kılınması şeklindeki ironik ve iyimser baht dönümü aslında Papageno’un Bilgelik Tapınağı’ndaki ışığa kavuştuğunu, bir başkası için değil de kendi için yaşadığını anlayabiliriz: Papagena’sını bulmak ve bir aile kurmak. Bu yönüyle operanın başlangıçta ifade edilen çocuksu-naif hikâye kurgusunun aslında hümanizm ve Aydınlanma etiği içerisinde bir “Aydınlanma estetiği” modeli olarak inşa edildiği belirtilebilir.¹¹⁵

Başka bir örnek, Gece Kraliçesi’nin ikinci kez görünmesindeki söylediği meşhur aryasıdır. Artık karanlık düzlemde yerini almış bu karakterin metin bağlamında ifade ettiği çelişki kritiktir. Kızına verdiği hançerle Sarastro’yu öldürmesini isterken söyleminin vurgusu Sarastro’nun kötülüklerinden ziyade kalbini kasıp kavuran öfke ve intikam duyguları üzerine kuruludur. Gece Kraliçesi, kızının iyiliğinden çok kendi intikamını önemser. Sırf bu intikam için böylesi büyük bir görevi (Sarastro’yu öldürme) kızına verir. Operanın finalindeki didaktik çözümlerle Gece Kraliçesi’nin soylu, duygusal ve geleneksel (kızını evlatlıktan men etmekle tehdit etmesi ve soy vurgusunu yapması itibarıyla) düşünce yapısının temsilen yenik düştüğü yeni bir gerçeklik vardır: Birlikte yaşamın, hümanizmin, mason-estetiği

¹¹³ Ernst CASSIRER, **Rousseau, Kant, Goethe**, Çeviri: Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 30-31.

¹¹⁴ A.g.k., 30-31.

¹¹⁵ Bkz. (9), NADON, 325-329.

fikrinin inşa edildiği yeni seküler dünya; yeni bir rahipler sınıfı ve örgütlenme anlayışı.¹¹⁶

Bu Aydınlanma estetiği içerisinde Papageno ve Gece Kraliçesi örneklerinde olduğu gibi, bu kez birinci perdenin finalinde Rahip'in Tamino ile olan diyaloguna baktığımızda -Gece Kraliçesi'nin monoloğundan farklı olarak burada düşünmeye iten, akıl yolunda bir diyalog formatı kuruluyor- metindeki temel çatışmalar bağlamında önemli bir ikilik görülür. Bencil duygular ve karanlık düşüncenin esiri Gece Kraliçesi'nin aksine akıl ile doğanın barışması gerekliliğinin altının çizildiği bu bölümde Aydınlanma düşüncesinin başka bir mihenk taşı olan rasyonel düşünce ile doğal yaşam diyalektiği ileri sürülür. Bütün bu kurgu bağlantıları ve karakterlerin karşılıklı ilişkisini “estetik eğitim” olarak değerlendiren Baumann, Tamino gibi sanatsal ifade estetiğinin yüceltiği münferit karakterler etrafında yaratılan eser içerisinde “tanrılara denk” bir konumda bir evren yarattığını ve bu evren içerisinde ahlaki yargı sistemlerinin, örneğin *Sihirli Flüt*'te olduğu gibi Aydınlanma düşüncesinin alt metinde ürettiği didaktik söylemlerin bu yaratılan evren içerisinde eğitsel bir misyon taşıdığından ve dolayısıyla aydınlanma düşüncesinin üretilme biçiminin doğrudan kendisiyle ilişkisinin bu üslupsal kurguda da yeniden üretildiğinden söz eder.¹¹⁷

Operanın başlangıcından bitimine kadar libretto içerisinde “aydınlık” fikrine genel bir tema olarak sürekli referans verilir. Gece Kraliçesi'nden itibaren karanlığın sunumu ve özellikle Tamino'nun opera boyunca “bilgi edinme”, yani Aydınlanma süreci metnin genel akışı ile paralel bir şekilde bir Aydınlanma olgusunu diri tutar. “Antik gizemler, tarih öncesi inanışlar, batıl düşüncelerin Rönesans atmosferinde ve gizli toplulukların 18'inci yüzyılında erken modernite içerisinde popüler-rasyonel bir

¹¹⁶ Bkz. (95), ISTEEL, 510-527.

¹¹⁷ Bkz. (9), NADON, 325-329.

bağlamda ele alınıyor olması” meselesi, Aydınlanma düşüncesinin metin içerisinde işlenen ritüeller dünyası ve mitolojik din anlayışı ile kurulan bağlantısıdır.

Sihirli Flüt, sıklıkla tarih öncesi dinlerin mistik evreni; astroloji, simya ve Kabalist düşünce gibi Masonluk kurumuna içkin olan sistemler bütünü ile ilişkilendirilir. Bütün bu sistemlerin ortak noktası olan bütünsel ve döngüsel bir evren anlayışı, en yüksek olan kozmik gerçeklikten dünya üzerindeki kusurlu somut yansımaların tezahürlerine kadar kesintisiz bir ilişkiden dem vuran Helenistik Neo-Platonizm yorumlanabilir. Karanlık bir gecede parlayan bir pelerin ile ortaya çıkan antik Mısır’daki İsis efsanesinin tematik bir figür olarak Gece Kraliçesi karakterinde yeniden üretildiğini görüyoruz: Fakat opera bağlamında Sarastro’nun tapınağının düşmanı olan bu karakter burada kültürel mason referansını barındırır. Bu da bizi yukarıda söz edilen Rönesans-sonrası 18. yüzyıl burjuva toplumunda bu sembollerin yeniden konumlandırıldığı fikrine götürüyor.¹¹⁸ Ayrıca Gece Kraliçesi ile Sarastro çatışmasında, opera boyunca kullanılan “altın flüt” ve “gümüş çanlar” sembolleri dikkat çekmektedir: Altın ve gümüş renkleri sırasıyla erkek ve dişiye temsil etmekteydi;¹¹⁹ ayrıca ay ve güneşi temsil eden bu karakterler, aslında bu kadın ve erkek figürlerinin yansımalarının arasındaki fark gibidir.¹²⁰ Erkeklerle ait bir güç olarak temsil edilen Güneş çemberi simgesine sahip olmak isteyen Gece Kraliçesi, ay düzletesi ile erkeksi yarısını sembolize eder fakat Bilgelik Tapınağı’nın kurallarına göre kadın aklı, dini bilgeliğin inceliklerini kavrayamaz ve bu güneş çemberine sahip olarak eril iktidara karşı bir tehdit oluşturduğu belirtilir.¹²¹ Bu bağlamda bir kadının (Pamina) Bilgelik Tapınağı’na girerek tıpkı Tamino gibi bu dini ritüellere katılması, sınavlardan geçmesi Masonluğa dair kavramların örtülü sembolik yorumu üzerinde

¹¹⁸ Bkz. (4), STUCKEY, 8-10.

¹¹⁹ A.g.m., 16.

¹²⁰ Jay MACPERHERSON, *The Magic Flute and Freemasonry*, University of Toronto Quarterly, Volume 76, N. 4, 2007, 1083.

¹²¹ Bkz. (4), STUCKEY, 18-19.

çelişki yaratabilir. Fakat bu örtülü sembollerin, besteci ve librettist tarafından yeniden yorumlanarak yeni bir estetik anlayışı oluşturduğunu düşünebiliriz.

Papageno ve Tamino'nun Sarastro'nun tapınağına yolculukları ve tapınağa kabul edilişleri, Gece Kraliçesi'nin saflarından ayrılmalarıyla olay örgüsünün geri kalanının tapınakta geçmesi, Ana/ay tanrıçadan ayrılan karakterlerin ergenlikten uzaklaşıp erkeklığe ulaşmaları için tasarlanmış olabilir.¹²² Çünkü birinci perdenin finalinde üç çocuk karakterinin Tamino'ya şöyle söyler: "*Sağlam dur, sabret, konuşma, bir erkek gibi savaşmak zorundasın.*" Pamina, tıpkı Tamino ve Papageno gibi zorlu testlerden geçer, cesareti sayesinde tapınağa bir kadın olarak kabul edilir. Bilgelik kapasitesi bağlamında özellikle kadınlar hakkındaki görüşleri sınırlı olan Sarastro'nun tapınağa bir kadın kabul etmek gibi bir planı yoktur. Bu libretto özelinde düşünüldüğünde Pamina'nın kabul edilişi masonik bağlamda olmasa da sanatsal bir son için gerekli bir araç olarak düşünülebilir.¹²³

Operanın temel çatışması, genellikle insana dair doğal bir bütünlük içerisinde ele alınan nefret ve intikam duygularının norm olarak hüküm sürdüğü geleneksel bir anlayışın yerini daha hümanist bir idea veya iyimser bir imgelemeye bıraktığı bir paradigma değişimidir.¹²⁴ Sonuç olarak, burada opera librettosu içerisinde hem tekil olaylar olarak hem de genel kurgu bağlamında sembolik anlamlar ifade eden parçalar olarak sunulan örneklerin gösterdiği gibi *Sihirli Flüt* birçok açıdan hem masonluk bağlamında mitolojik-ritüelistik sembolizmleri hem de dönemin tarihsel bağlamında bu sembolleri aklın, sağduyunun, rasyonel düşüncenin ve bunların doğa ile karşılıklı diyalektik ilişkilerinin toplumsal inşa çerçevesinde sanatçı tarafından yeniden üretilmesinde karmaşık unsurları içerir.

¹²² Ag.m., 28.

¹²³ Bkz. (120), MACPERHERSON, 1082-1083.

¹²⁴ Bkz. (109), ECKELMEYER, 77-89.

Bu bölümde belirtilen tüm sembollerin ve düşünce akımlarının içeriklerine ve amaçlarına bakılmaksızın, *Sihirli Flüt*'te yer aldığı düşünülen tüm bu sembollerin ve düşünce akımlarının, bir başyapıt olan bu eserin yaratımında birer araç oldukları söylenebilir.

3. *SİHİRLİ FLÜT* OPERASI BİLGELİK TAPINAĞI KARAKTERLERİNİN YORUM VE ANALİZİ

Bilgelik Tapınağı baş rahibi olan Sarastro ve ondan sonra tapınakta büyük öneme sahip olan, librettoda “Konuşmacı” (Sprecher) olarak anılan rahip karakterleri, genellikle sahne aksiyonu bakımından durağan hatta yer yer sıkıcı olabilmektedir. Onların duygularını ve içinde buldukları durumları, Schikaneder'in librettosunda net olarak ifade edilmese de Mozart'ın yazdığı müzikte net olarak belirtilir. Yapılan analizler ile metin-müzik ilişkisini ortaya çıkartarak bu rollerin karakter özelliklerini daha iyi anlayabilir ve böylece bu rollerin icrasını yüksek standartlarda gerçekleştirebiliriz.

“Konuşmacı” (Sprecher) olarak anılan rahip karakterleri, birinci perdenin on beşinci sahnesinde karşımıza çıkar. Bu sahnedeki, Konuşmacı ve Tamino'nun orkestralı recitatifleri, *Sihirli Flüt* operasının olay örgüsün yanında teknik ve yorum bakımından oldukça önemlidir. Bu karakterin Sahnede kalma süresi kısa olsa da Dietrich Fischer-Dieskau (28 Mayıs 1925-18 Mayıs 2012) ve Hans Hotter (19 Ocak 1909 – 8 Aralık 2003) gibi usta şarkıcıların bu rolü canlandırmaları dikkat çekicidir. Sarastro ise, birinci perdenin on sekizinci sahnesinde karşımıza çıkar. Sarastro'nun ikinci perdede yer alan iki aryası, bas sesler için teknik ve yorum bakımından oldukça önemlidir. Sarastro rolü ayrıca bir üçlüde (*terzetto*; Sarastro, Tamino ve

Pamina olmak üzere) yer alır; ayrıca operanın sonunda kısa da olsa önem arz eden bir reçitafite sahiptir.

Çalışmanın bu bölümünde Mozart tarafından Sarastro ve Konuşmacı için yazılan kısımlar analiz edilerek metin-müzik ilişkisinin müzik üzerindeki etkileri ortaya koyulacaktır.

3.1. Birinci Perde Final, On Beşinci Sahne, Reçitafit

Birinci perdenin on beşinci sahnesinde *Sihirli Flüt*'te olay örgüsünün merkezini oluşturan Tamino ve Konuşmacı'nın büyük reçitafit konuşmasına, birçok araştırmacı önemli atfeder. Ayrıca Tamino'nun yaşadığı farkındalık, karşılıklı kompleks reçitafitler ile açığa çıkmakla birlikte böylesi reçitafitlerin kullanılması, 18. yüzyıl Alman operasında pek sık rastlanan bir durum değildir.¹²⁵

Tamino'un Pamina'yı arama yolculuğu, Üç Çocuk'un rehberliği ile onu Sarastro'nun kutsal mabedine ulaştırır. Sahne bir koruya dönüşür, ortasında "Bilgelik" sağ tarafında "Akıl" solundaysa "Doğa" kelimeleri görünen tapınakların sütunları yer alır.¹²⁶ Hiyerarşik bir sırada olan bu tapınakların ortasında en önemli olan tapınak, Bilgelik Tapınağı bulunur. Burada doğanın gizemlerinin bilincine vararak bilgeliğe, akıl yolu ile ulaşılmaktadır.¹²⁷

Bu sahnede, Tamino, Pamina'yı bulmak kapılardan içeri girmek ister fakat girmesine izin verilmez. Konuşmacı diye adlandırılan karakterin Bilgelik Tapınağı'nın kapısından çıkmasıyla diyalog başlar.

¹²⁵ Bkz. (71), WALDOFF, 22.

¹²⁶ Mozart Magic Flute, **Vocal Score K620**, Bärenreiter Edition, 2011, 65.

¹²⁷ Ayşe ÖKTEM, **Mozart'ın Son Şaheseri: Sihirli Flüt**, Opera Türkiye.

Duruma göre hızlı-yavaş olarak nitelendirilen serbestçe akan buradaki diyalogların oluşumunda, orkestra eşliği bazen senfonik olarak bazen de belli belirsiz olmamak koşuluyla zayıf bir eşlikle detaylandırılır. Ayrıca bu sahnenin, Mozart'ın çalışmalarını hayranlıkla tanıyan ve çok iyi bilen Richard Wagner'in dramatik orkestra reçitatiflerine öncülük etmesinin yanı sıra Wagner'in bu sahne için özel övgülerinin olduğu aktarılır.¹²⁸ Çalışmanın önceki bölümlerinde aktarılan tür tartışması bağlamında böylesi bir reçitatif anlayışının Mozart'ı bu operayı bir Deutsche Oper olarak adlandırmaya ittiğini, Singspiel türü ile olan ayırt edici özelliğinin bu reçitatif anlayışı olabileceğini söyleyebiliriz.

Bilgelik Tapınağı'ndaki karakterlerden biri olan Konuşmacı rolünü çalıştığım süre içerisinde, Bärenreiter Edition üzerinde aşağıda yer alan not ilgimi çekmiştir. Bu nota göre, Konuşmacı ile Rahip karakterinin aynı kişi olmadığını düşünülebiliriz; bu notta Konuşmacı rolü, partisyon üzerinde Priester (Rahip) şeklinde yazılmıştır: *“Vermutlich nicht identisch mit ‘Sprecher’ (wie in der heutigen Bühnenpraxis üblich), sondern mit ‘Erstem Priester’: vgl dazu das Vorwort zur Partitur (BA 4553 [Muhtemelen (bugünkü uygulamanın aksine) ‘Konuşmacı’ ile değil, aksine ‘Birinci Rahip’le aynı kişi: krş. Partisyon Önsözü (BA 4553)])”*.¹²⁹ Birinci perdenin finalinde olay yerine gelen bu karakterin, Konuşmacı, Birinci Rahip ya da Yaşlı Rahip olup olmadığına bakılmaksızın, daha önceki olay akışının temposunu durdurmasına, spontane oluşan bir mizaç gösterimine ve ardı ardına oluşan aksiyonların zenginliğine yol açtığı belirtilir.¹³⁰ Burada bahsi geçen karakterin Sarastro'nun sözcüsü niteliğinde olduğu düşünülebilir.

Joachim Kaiser'in *Who's Who in Mozart's Operas* adlı kitabında, rahipler ve din alimleri, kelimeleri tam anlamıyla (harfi harfine) alan kişiler olduğu ve bu

¹²⁸ Joachim KAISER, **Who's Who in Mozart's Operas**, Schirmer Books, 167.

¹²⁹ Bkz. (126), BÄRENREITER EDITION. 70.

¹³⁰ Bkz. (128), KAISER, 167

yüzden işleri doğru yapmakta ısrar ettiklerinden dolayı, buradaki Rahip karakterinin, bilgeliğini kanıtlamasının şaşkıncı olmadığı ve ayrıca güçlü biri olduğu belirtilir.¹³¹ Rahip ile Tamino arasındaki diyaloglara baktığımızda ve Mozart'ın müziği ile ilişkilendirdiğimizde yukarıda Rahip karakteri hakkında belirtilen yorumu daha iyi anlayarak bu karakterin seyirciye aktarımını kolaylaştırabiliriz.

Tamino, bu tapınakların önüne gelir; sağdaki kapıya gider, kapıyı açar ve içeri girmek istediğinde, uzaktan “Geri çekil” diye bir ses duyulur; soldaki kapıya gider, aynı şekilde “Geri çekil!” sesi duyulur; son kapıyı çalar ve bunun üzerine yaşlı bir rahip belirir.¹³² Rahip, Tamino'nun içeri girmesine izin vermez. Üç katmanlı olan bu olayı Mozart, tonal ve motifselsel değişimlerle gösterir: Sırasıyla Re Majör (68. ölçü), Sol minör (75. ölçü), ve Do minör (82. ölçü) akorları kullanılır. Tamino'nun üçüncü ve son denemesinde kapıyı çalması ve Rahip'in cümlelerine başlamadan önce orkestradaki yanıtın uzadığını görebiliriz. Tamino'nun ilk ve üçüncü yaklaşımlarının jest bakımından (üçüncü denemede kapının çalınması) benzerlikleri olmasa da armonik fonksiyon ilişkileri bakımından daha fazla benzerliklerin olduğu görülür. Her bir durumda tonal şok “*Zurück!*” (*Geri çekil!*) kelimesiyle gelir; Tamino, Re Majör ile başlar, vokal hattındaki Si bemol ile “*Zurück*” ifadesi gelince kaba bir üçüncü dizim oluşur. İkinci “*Zurück*” cümlesi, Mi bemol Majörün çekeni ile hazırlanır ama Sol minör ile başlar.¹³³ Aslında buradaki tonalite, Tamino'nun Re Majör ile başlayan ilk denemesinin cevabı olarak, “*Zurück*” kelimesinde sert bir şekilde 71. ölçüde Sol minör akorunun 3'lüsü olan, Si bemole çözülür ve buradaki tamamlanmamış Sol minör etkisi 75. ölçüdeki “*Glück*” (şans) kelimesinde, Sol minörde tam olarak çözülmesiyle Sol minör etkisi gerçekleşmiş olur. Ayrıca 68. ölçüde, birinci, perde on beşinci sahnede yer alan üç kere tekrar (üçlü motif) eden

¹³¹ A.g.k, 168.

¹³² Bkz. (126), BÄRENREITER EDITION.

¹³³ Bkz. (71), WALDOFF, 23.

motiflerden ilki ve 75. ölçüde ilk üçlü motifin ikincisi başlar (bkz. Nota Örneği 3.1.1).

64

T. Bö - sewicht! Pa - mi - nen ret - ten, Pa - mi - nen ret - ten

67 (geht an die Pforte rechts, macht sie auf, und als er hinein will, hört man von fern eine Stimme) EINE STIMME

Sti. ist mir Pflicht. Zu-

Viol. *p* (Birinci üçlü motifin ilki) Archi +Fag. *f* +Fl. +Ob.

E (Re Majör)

71 TAMINO (geht an die Pforte links)

Sti. rück? Zu - rück? zu - rück? - so wag'ich hier mein Glück!

Arch. *f* Fl. Ob. *p*

Ç (Sol minör)

E (Sol minör)

76 EINE STIMME (von innen) TAMINO (Tam Kalış) (sieht sich um)

Sti. Zu - rück! Auch hier ruft man „zu - rück“?

Arch. *f*

(Birinci üçlü motifin ikincisi)

Ç E (Mi bemol Majör)

Ç (Do minör)

(Tam Kalış)

Nota Örneği 3.1.1: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 64.-79. Ölçüler Arası.

İkinci “Zurück” ise Sol minörle başlar, Mi bemol Majörün çeken-eksen bağlantısı tam kalış ile biterek Tamino’ya verilen net cevaba dönüşür. Bu cevaptan sonra, 79. ölçüde Do minörün çekim alanına girilerek Tamino’nun üçüncü denemesi, aşağıdaki şekilde gerçekleşir:

Tamino: “Auch hier ruft man: Zurück! Da seh’ ich noch eine Tür, Vielleicht find’ ich den Eingang hier.” (Burada da “çekil” dediler? Şurada bir kapı daha görüyorum! Belki burada girişi bulabilirim.)

Waldoff, yukarıda verilen cümlelerde, 79. ölçüdeki Do minörün çekenini olan Sol Majörden 82. ölçüdeki Do minör eksene olan modülasyonu Tamino’nun intikam isteğini simgelediği yorumunu yapar.¹³⁴ (bkz. Nota Örneği 3.1.1: 79. ölçü ve Nota Örneği 3.1.2: 80.-82. ölçüler arası)

80

(Er klopft, ein alter
Priester erscheint.)

T. Da seh' ich noch ei - ne Tür. Viel-leicht find' ich den Ein - gang hier!

Viol. *f* *p*

E (Do minör)

Nota Örneği 3.1.2: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 80.-82. Ölçüler Arası.

¹³⁴ A.g.k. 23.

Tamino'nun bu sahnedeki denemelerinde, müzik tekrarı, metin ve aksiyon tarafından yer alan ufak farklılıkların birbirinden ayırt edilebilecek kadar değişkenliğe sahip olduğu görülebilir. Tamino'un üçüncü denemesinde kapıyı çalması ardından özellikle de Rahip'in beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmasıyla buradaki diyalogun başladığı görülür.¹³⁵

Tamino'nun üçüncü ve son denemesinde partiyon üzerinde belirtilen “*Er Klopft. Ein alter Priester erscheint*” (*Kapıyı çalar, yaşlı bir rahip görünür*)¹³⁶ notu bulunur. Rahip'in Tamino'nun karşısına çıkmasındaki önemli etkenin, Tamino'nun kapıyı çalması olduğu düşünülebilir. Bu sahnede Tamino, kaçırılan Pamina için, Sarastro'ya karşı intikam düşüncesiyle hareket ettiği düşünülebilir. Fakat içindeki insancıl nezaket (kapıyı çalması), Rahip'in kapıyı açmasına ve buradaki diyalogların başlamasına yol açtığı düşünülebilir.

3.2. Birinci Perde Final, On Beşinci Sahne, Adagio

Tamino'nun üçüncü denemesinin ardından Rahip'in sahnede görünmesiyle hızlı olan tempo durur ve yerini yavaşça bir tempo olan Adagio'ya bırakır. Saygı değer bir rahibin sahneye girişinde müziğin arkaik, eski moda ve koral olmaması dikkat çekicidir.¹³⁷

Rahip, şöyle der: “*Wo willst du, kühner Fremdling, hin? Was suchst du hier im Heiligtum?*” (*Nereye gitmek istiyorsun, cesur yabancı? Bu kutsal yerde ne arıyorsun?*)

¹³⁵ A.g.k., 23.

¹³⁶ Bkz. (126), BÄRENREITER EDITION, 70.

¹³⁷ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

85. ölçüde başlayan Adagio tempoda Rahip'in La bemol Majör tonalitesiyle olan girişi, iki ölçü öncesinde yer alan unison Sol ile hazırlanır, bu da Do minörün çekenini gösterir.¹³⁸ (bkz. Nota Örneği 3.2.1: 83. ölçü)

Adagio'nun başladığı yerde müzik, Mi bemol Majörün alt çekeninden, La bemol Majör ile başlayıp 83. ölçüde çeken Si bemol majöre gider; ana tonalite Mi bemol Majörün eksenine “*Heiligtum*” kelimesiyle ulaşılır. Burada alt çeken ile başlayan tonal değişim, çok yumuşak bir şekilde Mi bemol Majör tonuna ulaşarak gerçekleşir. Mi bemol Majör, “*Heiligtum*” (*Kutsal yer*) kelimesinin üzerine denk gelir. Nitekim Mi bemol Majör operanın baş tonalitesidir, eserin uvertürü de benzer şekilde Mi bemol Majör ile başlar. Ayrıca Jessica Waldoff'un *Recognition in Mozart's Operas*, (Oxford University Press, 2006) adlı kitabında, Mi bemol Majör tonalitesinin masonik müzik için önem arz ettiğini belirtilir.¹³⁹ (bkz. Nota Örneği 3.2.1: 83.-88. ölçüler arası)

¹³⁸ Bkz. (71), WALDOFF, 23-25.

¹³⁹ A.g.k., 25.

83. Adagio PRIESTER *)

Pr. Wo willst du küh-ner

Archi

(Do minör E6 = Mi bemol Majör AÇ)

(Birinci üçlü motifin sonuncusu)

87. Andante TAMINO

Pr. Fremd-ling hin? was suchst du hier im Hei-lig-tum? Der Lieb' und Tu-gend Ei-gen-

Clar. p

Fag. p

Vc. E

90. PRIESTER

Pr. -tum. Die Wor-te sind von ho-hem Sinn — al-lein, wie willst du die-se fin-den? dich lei-tet

Archi mfp

p

*) Vermutlich nicht identisch mit „Sprecher“ (wie in der heutigen Bühnenpraxis üblich), sondern mit „Erstem Priester“; vgl. dazu das Vorwort zur Partitur (BA 4553).

C (altere)

Nota Örneği 3.2.1: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 83.-92. Ölçüler Arası.

Tamino, Rahip'e şöyle cevap verir: “*Der Lieb' und Tugend Eigentum.*”
(*Sevgi ve erdem sebeptir.*)

Tamino'nun cevabı da Mi bemol Majör tonalitesi üzerinden devam eder. Mi bemol Majörün önemini, 88. ölçüde Mi bemol Majörün “*Heiligtum*” (*Kutsal yer*)

kelimesinin üzerine gelmesinden ve Tamino'nun bu soruya verdiği cevapta sevgi ve erdem arayışını sebep göstermesinden anlayabiliriz.¹⁴⁰ Tamino'nun sevgi ve erdem arayışının “*Heiligtum*” kelimesiyle aynı tonalitede verilmesi ile bu kutsal yerin Sarastro'yu temsil ettiği düşünülerek daha önce Gece Kraliçesi'nin Sarastro'ya karşı olan sözlerinin gerçek olmadığı da müziksel olarak yansıtılmış olur. Bu kutsal yerin, Tamino'nun sevgi ve erdemi bulabileceği bir yer olduğu, Mi bemol Majör tonaliteyle verilir (bkz. Nota Örneği 3.2.1).

Rahip, Tamino'ya şöyle cevap verir: “*Die Worte sind von hohem Sinn! Allein wie willst du diese finden? Dich leitet Lieb' und Tugend nicht, Weil Tod und Rache dich entzündend.*” (Sözlerin yücedir, ama bunları nasıl bulacaksın? Ölüm ve intikam almak için sevgi ve erdem sana yol gösteremez.)

Rahip, yukarıda verilen sözleriyle Tamino'ya değer vererek onun Pamina'yı bulma amacındaki cesaretini ve sadakatini onaylar. Fakat Rahip'in bilge olduğu kadar güçlü biri olduğu, Sol minör tonalitesindeki 94. ölçüde, *crescendo* ile yükselen *forte* nüansları ile anlaşılabilir¹⁴¹ (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 93. ve 94. ölçüler). Buradaki katlanan unison ile *crescendo*, Rahip'in gücünü pekiştirir. 93. ölçülerdeki Mi bemol Majörün ekseninin ardından başlayan “*Weil Tod und Rache dich entzündend*” cümlesindeki kasvetli bir Do minör dizisindeki unison ile gelen bu mütevazı cevap, Tamino'nun yaşamındaki tüm ahlaki anlayışını içerir.¹⁴² Burada bahsedilen Do minör unison sonrası tonalite, Do minörün ekseninde kalmayıp Sol minöre döner ve Rahip'in bu sözlerinin asıl tonalitesinin Sol minör oluşu anlaşılır. Fakat burada kullanılan Do minör unison, Tamino'nun intikam isteğinin 78. ve 81.

¹⁴⁰ Bkz. (71), WALDOFF, 23-25.

¹⁴¹ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

¹⁴² Albert HERMANN, **W. A. Mozart**, Yale University Press New Haven and London, 2007, 1274-1275.

ölçüler arasında Do minör tonalitesine gitmesiyle bağdaştırarak onun intikam hissini, Rahip tarafından yansıtılması olarak ifade edildiğini düşünebiliriz.

93 Pr. T. TAMINO
Lieb'und Tu-gend nicht, weil Tod und Ra-che dich ent-zün-den. Nur Ra-che für den
(Sol Majör)
cresc. f
Ç (Sol minör)
E (Mi bemol Majör)

95 Pr. T. PRIESTER TAMINO (schnell)
Bö-se-wicht. Den wirst du wohl bei uns nicht fin-den. Sa-ra-stro herrscht in die-sen
p
E (Sol Minör) Ç

97 Pr. T. PRIESTER TAMINO (langsam) PRIESTER
Gründen? Ja, ja, Sa-ra-stro herrschet hier. Doch in der Weis-heit Tempel nicht?— Er herrscht im
f
Ç E (Sol minör) Ç (Mi bemol Majör)
(Tana Kalış)

100 Pr. T. TAMINO (will gehen) PRIESTER
Weis-heits-tem-pel hier!— So ist denn al-les Heu-che-lei!— Willst
f p
(kinci üçlü motifin birincisi.)
E (Mi bemol Majör) Çeken köksüz 7'li (Si bemol minör) E (Si bemol minör)
(Si bemol minör çeken köksüz yedili fonksiyonu üzerine kurulmuş eksilmiş yedili akor)

Nota Örneği 3.2.2: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 93.-101. Ölçüler Arası.

Tamino, şöyle karşılık verir: “*Nur Rache für den Bösewicht.*” (Sadece suçluya karşı intikam!)

Tamino'nun verdiği cevap tonal olarak Sol Majörde başlayıp “*Bösewicht*” (*cani ya da suçlu*) kelimesinde Sol minöre döner fakat Rahip gibi *forte* değil aksine *piano* nüansındadır. Tamino'nun yaşadığı öfkeyi ifade ederken dahi Rahip'in altında kalması, Rahip'in ne kadar güçlü bir karakter olduğunu bir kez daha vurgular. Tamino'nun buradaki sözlerinin Sol Majör ile başlayıp aniden Sol minöre dönmesi kayda değer bir diyalog geçişine yol açar¹⁴³ (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 94. ve 95. ölçüler).

Rahip, Tamino'ya şöyle cevap verir: “*Den wirst du wohl bei uns nicht finden.*” (Böyle birini aramızda bulamazsın.)

Rahip'in 96. ölçüdeki “*finden*” (*bulmak*) kelimesinde Sol minörün çekeninde olması ve armonik olarak baskın bir gerilim yaratması onun hâlen Tamino üzerindeki gücünü koruduğunu gösterir (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 96. ölçü).

Tamino, şöyle der: “*Sarastro herrscht in diesen Gründen?*” (Sarastro buranın hükümdarı değil mi?)

Yukarıdaki verilen Tamino'nun sorusu, Rahip'in ağırbaşlı haykırışını bozar:¹⁴⁴ Rahip Tamino'ya şöyle cevap verir: “*Ja, ja! Sarastro herrschet hier.*” (Evet! Sarastro burada hükümdardır.)

¹⁴³ A.g.k., 1274.-1275.

¹⁴⁴ A.g.k., 1274-1275.

Rahip'in cevabı Sol minörün çekenini ile başlar ve 98. ölçüde “*hier*” (*burada*) kelimesinde Sol minör eksende biter. Yukarıda verilen cümlelerin sonunda, Rahip'in armonik hareketinde, daha önceki cümlelerinin bitişindeki çeken fonksiyonu ile Tamino üzerinde baskın bir gerilim yaratılmaz. Çeken-eksen bağlantısı (tam kalış) ile Tamino'ya net bir şekilde cevap vermesiyle ve armonik hareketle burada bir çözümlenin gerçekleştiği görülebilir. Böylece Rahip'in ağırbaşlı haykırışının bozulduğu söylenebilir (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 97. ve 98. ölçü).

Tamino, şöyle der: “*Doch in dem Weisheitstempel nicht?*” (*Ama Bilgelik Tapınağında değil?*) Rahip'in sözlerinin hemen ardından gelen Tamino'un bu sorusu Rahip ile ezgisel açıdan benzerdir.¹⁴⁵

Rahip, şöyle cevap verir: “*Er herrscht im Weisheitstempel hier.*” (*Buradaki Bilgelik Tapınağı'nda hükümdardır.*)

Rahip'in 100. ölçüde yer alan “*Weisheitstempel hier!*” (*Buradaki Bilgelik Tapınağı'nda*) ifadesindeki ünlem, Mi bemol Majör akseniyle gösterilmiştir. Çeken ile başlayan bu cümle eksen fonksiyonunda bitirilerek bu vurgu, tam kalış ile belirginleştirilmiş olur (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 99. ve 100. ölçü). Daha önce Rahip'in 88. ölçüdeki “*Heiligtum*” (*Kutsal yer*) kelimesine denk olarak kullanılan “*hier!*” kelimesi yine aynı tonalitede, Mi bemol Majördedir. Ayrıca kutsal yer olan Bilgelik Tapınağı'nın Mi bemol Majör ile ifade edilmesini tekrar görmüş oluyoruz.

Tamino, şöyle cevap verir: “*So ist denn alles Heuchelei!*” (*O halde her şey sahte!*)

¹⁴⁵ A.g.k., 1274-1275.

Rahip'in cevabı karşısında Albert Hermann'ın *W.A. Mozart* (Yale University Press, 2007) başlıklı kitabında, Tamino'nun yukarıda verilen cümlesindeki müziği, vahşi bir patlamaya benzetir. Bu cevapta tüm bu reçitatifdeki en uzak tonalite olan Si bemol minöre geçilir.¹⁴⁶ Si bemol minör, bu sahnede daha önce duyduklarımıza göre en karanlık tonalitedir. 101. ölçüdeki bu patlamada, Si bemol minör çeken köksüz yedili fonksiyonu üzerine kurulmuş eksilmiş yedili akor ile müzikteki gerginlik belirgin bir biçimde meydana çıkar (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 100. ve 101. ölçüler).

Tamino, bu cevabı verip oradan ayrılmak ister; bu ana dokunaklı bir orkestra figürü eşlik eder.¹⁴⁷ Bu figür, bu sahnede olan üçlü motiflerin ikincisinin başlangıcıdır (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 101. ölçü). Rahip, sözlerine başlamadan önce, bu figür ikinci kez duyurulur (bkz. Nota Örneği 3.2.3: 103. ölçü); ve toplamda üç kez duyurulan bu figürler, Tamino'nun bulunduğu yeri terk etmemesi için ikna edilmesine kadar tekrarlanır¹⁴⁸ (bkz. Nota Örneği 3.2.3: 106. ölçü).

Rahip, şöyle der: “*Willst du schon wieder gehn?*” (*Yoluna gitmek mi istiyorsun?*) Rahip'in konuşmaları daha tedirgin edici olmaya başlar; Tamino'nun öfkesi de giderek artar:¹⁴⁹ “*Ja, ich will gehen, froh und frei, nie euren Tempel sehn*” (*Evet, mutlu ve özgür gideceğim, tapınağınızı asla görmeden.*) Tamino'nun bu cümlesi kararlı bir şekildedir; Fa minörün çekenini ile başlayan bu cümlede, 106. ölçüdeki (*asla*) ifadesi, Fa minörün çeken fonksiyonunda olup *fermata* (durak) işareti ile dikkat çeker. Böylelikle “*nie*” ifadesine baskın bir şekilde vurgu yapıldığı görülür. Ayrıca bu cümle Fa minörün eksenindeki tam kalışla biter (bkz. Nota Örneği 3.2.3: 104-106. ölçüler arası).

¹⁴⁶ A.g.k., 1274-1275.

¹⁴⁷ Bkz. (71), WALDOFF, 28.

¹⁴⁸ A.g.k., 28.

¹⁴⁹ Bkz. (142), HERMANN, 1274-1275.

103 TAMINO
 Pr. T. du schon wie - der gehn? Ja ich will ge - hen, froh, und frei -
 (ikinci üçlü motifin ikincisi.)
 p f
 Ç (Fa minör)

106 PRIESTER TAMINO
 T. Pr. ne eu - ren Tem - pel sehn! - Er - klär dich nä - her mir, dich täu - schet ein Be - trug! - Sa -
 (ikinci üçlü motifin sonuncusu.)
 p fp
 E (Fa minör) Ç (Si bemol minör)

109 PRIESTER
 T. Pr. - ra - stro woh - net hier, das ist mir schon ge - nug! - Wenn du dein Le - ben liebst, so
 fArchi f
 +Ob. +Fag. Archi
 E (Sol Majör)

112 TAMINO PRIESTER
 Pr. T. re - de, blei - be da! - Sa - ra - stro has - sest du? Ich haß' ihn e - wig, ja! - Nungib mir dei - ne
 +Fl. +Ob. fp
 p
 E AÇ Ç

Nota Örneği 3.2.3: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 103.-114. Ölçüler Arası.

Rahip'in cevabından önce yukarıda bahsedilen figür üçüncü ve son kez duyurulur. Ardından Rahip, şöyle cevap verir: "Erklär dich näher mir, dich täuschet ein Betrug" (Önce açıkla bana; biri seni yalanla aldatmış.)

Tamino, şöyle der: “*Sarastro wohnet hier, das ist mir schon genug!*”
(*Sarastro burada oturuyor, bu benim için yeterlidir!*)

Tamino, Rahip’e karşı pes etmek istemez; Rahip’in sabrını zorlayana kadar Sarastro’ya karşı hakaretlerini devam ettirir. Sonunda Rahip’ten hayatını tehdit eden şu cümleyi duyar: “*Wenn du dein Leben liebst, so rede, bleibe da! Sarastro hassest du?*” (Eğer hayatın senin için değerliyse kal burada! Sarastro’dan nefret mi ediyorsun?)

Rahip, doğru olmayan düşünceleri yaymanın ruh ve beden için tehlikeli olduğunu ima etmektedir. Fakat Tamino, Rahip’in sözlerinde tehdit olarak yorumladığı “*bleibe da!*” (*kal burada!*) ifadesinin tehditten ziyade manevi bir anlam içerdiği de düşünülebilir.¹⁵⁰ Rahip’in “*kal burada!*” derken bahsettiği yer, Bilgelik Tapınağı’dır. Buranın, Tamino’nun manevi aydınlanmasını yaşayacağı yer olduğunu düşündüğümüzde bu ifadenin, manevi bir anlam içerdiği söylenebilir. Bütün bunlara baktığımızda, tehdittin varlığı açık olmakla birlikte Tamino burada kaldığı zaman aslında bir tutsak olmayacağı da ifade edilmiş olur. Her ne kadar ünlem içerse de dört dörtlük bir ölçünün üçüncü vuruşuna düşen “*da!*” (*burada!*) kelimesi, bir emir kipinden ziyade aksansız yumuşak ve o maneviyatı hissettirebilecek bir şekilde söylenmelidir (bkz. Nota Örneği 3.2.3: 111-113. ölçüler arası). Daha sonra bu cümle Sol Majörün alt çeken ve çeken fonksiyonları olan “*Sarastro hassest du?*” sorusuyla biter. Rahip’in çeken fonksiyonunda kalarak Tamino karşısında üstünlük kurmak istediğini düşünebiliriz.

Tamino, şöyle cevap verir: “*Ich haß ihn ewig, ja!*” (Ondan sonsuza kadar nefret edeceğim, evet!) Bu cümle, Sol Majörün çeken fonksiyonunda devam eder. Bu çeken fonksiyonunu Tamino’nun Rahip’e olan direnci olarak yorumlamak mümkündür.

¹⁵⁰ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

Rahip, “*Nun gib mir deine Gründe an*” (*Şimdi bana nedenlerini söyle!*) der. Bu cümle Sol minör eksenle biter. Majörden minöre bu geçiş, Rahip’in Tamino’ya gücünü gösterdiği (bkz. Nota Örneği 3.2.2: 93. ve 94. ölçüler) tonalite ile aynıdır (bkz. Nota Örneği 3.2.4: 115. ölçü).

Tamino, şöyle cevap verir: “*Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!*” (*O insan değil, bir tiran!*)

Tonalite yukarıda verilen cümlede, Mi bemol Majörün çekenindedir ve Tamino’nun, daha önce kutsal yer ve Sarastro’nun Bilgelik Tapınağı ile ilişkilendirdiğimiz tonalite olan Mi bemol Majörün çeken fonksiyonunda kalarak Sarastro’yu canavar olarak adlandırdığı bu sözlerle Rahip üzerinde baskınlık kurmak istediğini düşünebiliriz (bkz. Nota Örneği 3.2.4: 115-116 ölçüler). Fakat Tamino’nun bu çabası, Rahip’in onu düşünmeye iten sorusu ile bozulur: “*Ist das, was du gesagt, erwiesen?*” (*Bu söylediklerini ispatlayabilir misin?*)

Rahip’in yukarıda verilen sorusundan önce, 116. ölçüde, eksen-çeken-eksen ek altılı fonksiyonları, kırık kalış olarak verilir. Kırık kalışın, eserin önem taşıyan yerlerinde sıkça kullanıldığı belirtilir¹⁵¹ (bkz. Nota Örneği 3.2.4: 116. ölçü). Kırık kalışı, Decartes’in *Discourse on Method*’u (*Aklını İyi Kullanmak ve Bilimlerde Doğruyu Bulmak İçin Yöntem Üzerine Söylev*, 1641) bağlamında dört temel prensibin en ön önemlisi olan, “gerçekten emin oluncaya kadar hiçbir şeyi doğru kabul etmemek”¹⁵² şeklinde yorumlayabiliriz. Aydınlanmaya giden yol zaten anlatılan her şeye körü körüne inanmamakla başlar; kişinin o bilginin doğruluğunu, okuyarak, araştırarak, ölçerek, hesaplayarak elde etmesi, hem dönemin hem de bugünün önemli ilkelerinden biridir. Dolayısıyla Rahip’in bu sorusu, Tamino’nun doğruyu sorgulamasına, ışığı ve bilgiyi aramaya başlaması anlamında kritik önemdedir.

¹⁵¹ Bkz. (60), THOMSON, 208.

¹⁵² Bkz. (98), LEE, 253.

115 TAMINO PRIESTER

Pr. T. Grün-de an!-8 Er ist ein Un-mensch, ein Ty-rann! – Ist das, was

+ Fl., Ob. b
Archi

E (Sol minör) Ç (Mi bemol Majör) E Ç E6
(Kırık kalış)

117 TAMINO

Pr. T. du ge-sagt, er-wie-sen? Durch ein un-glück-lich Weib be-wie-sen, das

Archi

Ç (Sol minör).....

119 PRIESTER

Pr. T. Gram und Jam-mer nie-der-drückt! Ein Weib hat al-so dich be-rückt? – Ein Weib tut

E..... Ç (Fa Majör)

122

Pr. T. we-nig, plau-dert viel, du Jüng-ling glaubst dem Zun-gen-spiel –

E (Fa Majör)

Nota Örneği 3.2.4: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 115.-123. Ölçüler Arası.

Tamino, şöyle cevap verir: “*Durch ein unglücklich Weib bewiesen, Das Gram und Jammer niederdrückt.*” (Üzüntü ve acı içindeki mutsuz bir kadın bunu ispatlıyor.)

Sol minörün çekeminde devam eden bu cümle Sol minörün akseniyle sonuçlandırılır. Buradaki tam kalış ile Tamino'nun kararlı tutumu belirtilmiş olur.

Rahip, bu kez şöyle der: *“Ein Weib hat also dich berückt? Ein Weib tut wenig, plaudert viel. Du, Jüngling, glaubst dem Zungenspiel? O legte doch Sarastro dir die Absicht seiner Handlung für!”* (Bir kadın mı aldattı seni? Bir kadın küçük şeyler yapar, dedikodu daha çok; sen delikanlı bu sözlere inandın mı? Bırak Sarastro sana bu tuzağın sebebini göstere!)

Bu sözlerin söylendiği an, Rahip'in güçlü ve bilge karakterinde kırılmanın yaşandığı tek andır. Rahip, buradaki sözleriyle zayıf tarafını ortaya çıkarır; Rahip'in coşkusu, efendisine iftira atan birine karşı alaysı denebilecek şekildedir.¹⁵³ Sol minörün akseninde başlayan armonik hareket, cümlenin sonunda Re Majör'e evirilerek Re Majörün akseninde biter. (bkz. Nota Örneği 3.2.4: 120-121. ölçüler ve Nota Örneği 3.2.5: 124-125. ölçüler)

¹⁵³ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

124 TAMINO

Pr. T. O leg - te doch Sa - ra - stro dir die Ab - sicht sei - ner Hand - lung für... Die

Çeken köksüz 7'li (Re Majör) E (Re Majör)

126

T. Ab - sicht ist nur all - zu klar! Reiß nicht der Räu - her ohn' Er - bar - men Pa -

Ç (La minör).....

128 PRIESTER TAMINO

Pr. T. mi - nen aus der Mut - ter Ar - men? - Ja Jüng - ling, was du sagst, ist wahr! Wo ist sie,

E..... Ç (Re minör)

130 PRIESTER

Pr. T. die er uns ge - raubt? man op - fer - te viel - leicht sie schon? - Dir dies zu

E Ç (Mi minör)

Nota Örneği 3.2.5: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 124.-131. Ölçüler Arası.

Tamino, şöyle cevap verir: “*Die Absicht ist nur allzu klar! Reiß nicht der Räuber ohn’ Erbarmen, Pamina aus der Mutter Armen?*” (Onun amacı çok açık! Pamina’yı acımadan annesinin kollarından kaçırmadı mı?)

Tamino, Pamina’nın kaçırılmasından ilk kez bahsettiğinde, müzik, diyalogun sonunda Rahip’in vereceği cevabın tonalitesi olan La minöre gider.¹⁵⁴ Çünkü Tamino’nun kaderi Rahip’in bu sahnedeki son cümlesi ile değişir. Bu tonalite geçişi, kader değişikliğinin ifadesi olarak yorumlanabilir (bkz. Nota Örneği 3.2.5: 126. ölçü).

Rahip, şöyle cevap verir: “*Ja, Jüngling, was du sagst, ist wahr.*” (Evet genç adam, bu söylediğin gerçektir.)

Yukarıda verilen cümlede, Pamina’nın Sarastro tarafından kaçırıldığını teyit eden Rahip, Tamino’nun güvenini kazanmış olur.¹⁵⁵

Tamino, şöyle sorar: “*Wo ist sie, die er uns geraubt? Man opferte vielleicht sie schon?*” (Bizden kaçırdığınız kız nerededir? Belki de çoktan kurban edilmiştir?)

Re minör çeken ile başlayan Tamino’nun bu sorusu, 130. ölçünün dördüncü vuruşuyla Re minörün eksenine geçip 131. ölçünün ikinci vuruşuyla birlikte Mi minörün çeken fonksiyonu ile tamamlanır. Burada yer alan minör tonaliteleri ile bu sözlerdeki karamsarlığın görülmüş olduğu düşünülebilir. (bkz. Nota Örneği 3.2.5: 130. ve 131.ölçüler)

¹⁵⁴ Bkz. (142), HERMANN, 1274-1275.

¹⁵⁵ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

Rahip, cevap verir: “*Dir dies zu sagen, teurer Sohn, ist jetzund mir noch nicht erlaubt.*” (*Bunu söylemeye sevgili oğlum, benim yetkim yok.*)

Mi minör çekenle başlayan Rahip’in cevabı, Mi minörün ekseninde biter. Buradaki tam kalış, Rahip’in Tamino’nun sorusuna cevap veremeyeceğinin kesinliğini ortaya koyar. Ayrıca Rahip, “*teuer Sohn*” (*Sevgili oğlum*) sözleriyle, olumsuz cevabına babacan bir tavır eklemiş olur¹⁵⁶ (bkz. Nota Örneği 3.2.5: 131. ölçü ve Nota Örneği 3.2.6: 132-133. ölçüler).

Tamino, şöyle der: “*Erklär dies Rätsel, täusch’ mich nicht!*” (*Bu bulmacayı bana açıkla, aldatma beni!*)

Mi minörün ekseni ile başlayan Tamino’nun bu cümlesinde “*Rätsel*” (*Bilmece* ya da *bulmaca*) kelimesi Do Majörün çekenine ve cümlelerin sonu ise Do Majörün eksenine geçerek biter. Buradaki tam kalışın, Tamino tüm olanların bir yalan olduğuna kararlıkla inanmış olduğunun ifadesi olduğu söylenebilir (bkz Nota Örneği 3.2.6: 133.-134. ölçüler).

Rahip, şöyle cevap verir: “*Die Zunge bindet Eid und Pflicht.*” (*Yemin ve görevim dilimi bağlar.*)

Tamino’nun Do Majör eksende bıraktığı yerden başlayan Rahip’in cümlesi 135. ölçüde Fa Majör çekene geçerek “*Pflicht*” (görev) kelimesinde Fa Majörün ekseninde biter. Rahip’in böylesi sorulara cevap vermeyeceği, buradaki tam kalış ile net olarak ortaya konur (bkz Nota Örneği 3.2.6: 134.-135. ölçüler).

¹⁵⁶ A.g.k., 167-169.

132 TAMINO

Pr. T. sa - gen, teu - rer Sohn, ist jetz - und mir noch nicht er - laubt. - Er - klär dies

E (Mi minör)

134 PRIESTER TAMINO

Pr. T. Rät - sel, täusch mich nicht! Die Zun - ge bin - det Eid und Pflicht! Wann al - so

Ç (Do minör)

E

Ç (Fa Majör)

E

136 Andante PRIESTER

Pr. T. wird die De - cke schwin - den? - So - bald dich führt der Freund - schaft Hand ins

AÇ (La minör)

Ç

E

E6

(Üçüncü üçlü motifin birincisi)

138 (geht ab) TAMINO (allein)

Pr. T. Hei - lig - tum zum ew' - gen Band. (□) O ew' - ge Nacht! Wann wirst du

AÇ6

Ç

E

Ç

E6

Ç

E

(Mükemmel Kadans)

Nota Örneği 3.2.6: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 132.-141. Ölçüler Arası.

Tamino, şöyle sorar: “*Wann also wird die Decke schwinden?*” (Peki ne zaman bu karanlık dağılacak?)

Rahip’in aralıksız süren sakin cümleleri ile Tamino’nun orada kalması için ikna edildiği görülür. Oradan ayrılmamaya ikna olan Tamino, Pamina’nın kaderini göz önünde bulundurarak, sakin ve umutsuzca yukarıdaki soruyu sorar; Tamino’nun daha önceki sorularının aksine bu sefer, müzikteki *forte*’nin ani baskınlığının ve orkestrada ara sıra beliren *tremolo*’nun duyulmaması dikkat çekicidir¹⁵⁷ (bkz. Nota Örneği 3.2.6: 135. ve 136. ölçüler). Tamino’nun bu sorudaki amacını bilgiye erişme isteği ve artık tüm gerçekleri kabul etmeye hazır olduğu yönündeki farkındalığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Rahip, cevap verir: “*Sobald dich führt der Freundschaft Hand In’s Heiligtum zum ew’gen Band.*” (Ölümsüz birleşme için dostluk eliyle tapınağa girer girmez.)

Rahip, Tamino’nun bu umutsuz sorusunu eşi benzeri olmayan bir fikirle cevaplar.¹⁵⁸ Rahip, kasvetli fakat açıkça yapılandırılmış bir La minör ezgisi söyler¹⁵⁹(bkz. Nota Örneği 3.2.6: 136.-139. ölçüler arası). Jessica Waldoff’un *Recognition in Mozart’s Operas*, (2006) adlı kitabında, Rahibin ağırbaşlı noktalı sekizlik içeren ezgisi ile olan La minöre olan modülasyonun, rahiplerin dünyasında gizemli bir selamlaşmayı çağrıştırdığı belirtili olduğu belirtilir. Böylelikle La minör tonunun Mozart için gizemli bir anlam taşıdığına, buradaki La minör tonu ile kanıtlandığı düşünülebilir. Herkesin gerçek ezgileri unuttuğu bir anda çarpıcı bir etkiyle ortaya çıkan bu ezgideki orkestra eşliği, katlanan unison içerir.¹⁶⁰ Bu cümlelerin sonuna doğru etkinin yoğunlaşarak “*Band*” kelimesi ile La minörün

¹⁵⁷ Bkz. (71), WALDOFF, 28-35.

¹⁵⁸ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

¹⁵⁹ Bkz. (71), WALDOFF, 28.

¹⁶⁰ Bkz. (142), HERMANN, 1274-1275.

ekseninde olan bitişi, Rahip'in tonal alanındaki ezgiyi onaylaması ile dikkat çekerken Rahip'in de çıkışını işaret eder.¹⁶¹ Aslında bu ezginin 139. ölçüde “*Band*” kelimesiyle La minör tonalitesi eksenine mükemmel kadans ile ulaşması buradaki La minör tonalitesini en doruk noktada işitmemize neden olur. Ayrıca bu ezgi yeni bir üçlü motifin başlangıcı olur. Bu motif, Rahip'in ilk kez sahnede görüldüğünde kullanılan üçlü motifin sonuncusundaki gibi olmayıp Rahip'in bu sahneden çıkışı, sahnede yer alan üç farklı ve kendini üç kere tekrar eden motiflerin üçüncüsünün başlangıcı olan, La minör ezgisinin sonunda gerçekleşir (bkz. Nota Örneği 3.2.6: 139. ölçü).

Tamino, kendi kendine sorar: “*O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?*” (*O bitmeyen gece, ne zaman son bulacaksın? Gözlerim ne zaman ışığı görecek?*)

Tamino'nun farkındalığı burada aydınlanma isteği olarak yorumlanabilir. Tamino yeni kazandığı farkındalıkla bilgi ve ışığı aramaya devam edecektir. Aradığı bilgi, Pamina'nın hayatta olup olmadığına ilişkindir. Tamino, birinci perde, altıncı sahnede Gece Kraliçesi ile ilk karşılaşmasında yaşadığı farkındalığıyla ters düz bir durum yaşar. Gece Kraliçesi'nin “*O zittre nicht, mein lieber Sohn!*” (*Korkma sevgili çocuğum*) sözlerindeki ezgi, Tamino'nun sözlerindeki ezgi ile benzerdir. (bkz. Nota Örneği 3.2.6: 141. ölçü ve Nota Örneği 3.2.7: 11-12. ölçüler)

¹⁶¹ Bkz. (71), WALDOFF, 28-35.

Recitativo
KÖNIGIN DER NACHT

10
k.d.N.

O zitt-re nicht, mein lie-ber Sohn,

+ Ob.
+ Fag.

Archi
p

p cresc.

Nota Örneği 3.2.7: Birinci Perde, Altıncı Sahne, 10.-12. Ölçüler Arası.

Gece Kraliçesi, Tamino'ya şöyle seslenmişti: “*O zittre nicht, mein lieber Sohn! Du bist unschuldig, weise, fromm; Ein Jüngling so wie du vermag am besten, Dies tiefbetrübte Mutter herz zu trösten.*” (Titreme sevgili oğlum! Sen suçsuz, akıllı ve iyisin. Böyle bir genç iyi anlar keder dolu ana kalbi nasıldır.)

Gece Kraliçesi, Tamino'ya “korkmamasını” ve “bilge”, “adanmış” biri olduğunu, “*weise*” ve “*fromm*” kelimeleri ile vurgular. Böylelikle Tamino'nun gerçekleri sorgulamadan anlatılanlara inanmasını sağladığı düşünülebilir. Fakat Tamino'nun bu sahnede yaşadıkları, ışığı araması, aydınlanma felsefesinde ortaya çıkan, bilime ve bilgiye verilen önem olarak da yorumlanabilir.

Koro, Tamino'ya şöyle seslenir: “*Bald, Jüngling, oder nie!*” (Yakında delikanlı, ya da asla!)

Rahip'in son cümlesinde La minörde verilen motif, koro tarafından tekrarlanır. Tamino'nun umutsuzluğuna cevap veren bu La minör motifin, viyolonsel eşliğinde gizemli bir otoritenin sözcüsü olan koro tarafından tekrarlanmasıyla bu kehanetin, sadece bir rahibin iddiası olmadığı anlatılır.¹⁶² Ayrıca

¹⁶² Bkz. (128), KAISER, 167-169.

burası son üçlü motifin ikincisinin tekrarlandığı yerdir (bkz. Nota Örneği 3.2.8: 143.-146. ölçüler arası). Burada koroya eşlik eden viyolonsellerin Rahip'in son cümlesindeki La minör motifi ile aynıdır. Burada yer alan ezgi, koronun Rahip ile aynı idealleri ya da görevleri paylaştığı şeklinde yorumlanabilir. Fakat koro Rahip'in ezgisi ile aynı şekilde söylemez, bu sebeple bu topluluğun Rahip seviyesinde bilgeliğe sahip olmadıkları düşündürebilir.



142

T. *schwinden? wann wird das Licht mein Au-ge fin-den? - sotto voce*

Tenore I, II

Coro (von innen) *Bald, bald, Jüngling, sotto voce*

Basso I, II

+ Trbnl.

(Üçüncü üçlü motifin ikincisi)

145

T. *Bald, bald, bald sagt ihr o - der nie? Ihr Un sicht - ba - ren*

Coro (von innen) *o - der nie!*

f Archi

E (La Major) AÇ

148

T. *sa - get mir: lebt denn Pa - mi - na noch? - sotto voce*

Coro (von innen) *Pa - mi - na, Pa - mi - na sotto voce*

fp

AÇ Ç (Üçüncü üçlü motifin sonuncusu)

151

T. *(freudig) Sie lebt, sie lebt! Ich dan - ke euch da - für. (nimmt)*

Coro (von innen) *le - bet noch! - (86)*

f

E

Nota Örneği 3.2.8: Birinci Perde, On Beşinci Sahne, 142.-153. Ölçüler Arası.

Tamino, sorar: “*Bald, sagt ihr, oder nie? Ihr Unsichtbaren, saget mir, lebt denn Pamina noch?*” (*Yakında ya da asla mı dediniz? Siz görünmeyen sesler söyleyin bana, Pamina hala yaşıyor mu?*)

Koro, cevap verir: “*Pamina lebet noch*” (*Pamina hala yaşıyor.*)

Rahip’in son cümlesindeki ezginin viyolonseller ile tekrarlanması, La minör motif üçüncü ve son kez karşımıza çıkar (bkz. Nota Örneği 3.2.8: 149.-151. ölçüler arası). Bu sahnede her üçlü motifin sonuncusunda önemli olaylar görülmüştür. Bu kez buradaki önemli olay, Pamina’nın hayatta olduğudur. Rahip’in son cümlesinin, daha önce kasvetli bir La minör ezgisi olduğu belirtilmişti (bkz. Nota Örneği 3.2.6: 136-139 ölçüler arası). Fakat bir sanatçı tarafından, kasvetten ziyade daha umut dolu bir ifade ile yorumlanarak bu ezginin söylenmesi gerektiği düşünülebilir.

Tamino, sevinerek şöyle der: “*Sie lebt! Ich danke euch dafür.*” (*O yaşıyor! Bunun için teşekkür ederim size.*) Flütünü çıkararak: “*O wenn ich doch im Stande wäre, Allmächtige, zu eurer Ehre, mit jedem Tone meinen Dank zu schildern, wie er hier, entsprang.*” (*Oh eğer elimden gelseydi büyük tanrılar, sizin şerefimize kalbimde hissettiğim bütün minnettarlığı anlattırdım!*)

Bu cümleyi takip eden Do Majör andante, Tamino ve üç çocuğun daha önceki Do Majör larghetto girişini dengeler ve buradaki her iki pasaj, onu izleyen reçitatif için bir çerçeve işlevi görür.¹⁶³

¹⁶³ Bkz. (71), WALDOFF, 30.

Sonuç olarak birinci perdenin on beşinci sahnesinde Rahip, Tamino'yu sorgular, öfkeli tehditler savurur ve Pamina'nın kaçırıldığını doğrular. Rahip, Tamino'nun Sarastro'ya karşı düşmanlığını, dürüstçe ve sanatsal bir örtü olmadan, baltalamayı başarır.¹⁶⁴

Bu sahnedeki temel eylemler, müzikte oluşan üçlü serilerle belirtilir. Her üçlü serinin üçüncüsünde önemli bir olay gerçekleşir; sahnedeki diyaloglar bir üçlü seri ile başlar, benzer şekilde üçlü bir seriyle biter. Birinci üçlü seri diyalogun başlangıcında, Rahip'in ortaya çıkışında kullanılır. İkinci üçlü seri Rahip'in Sarastro'nun başında bulunduğu Bilgelik Tapınağı'nın kurallarını ortaya koymasıyla korkuya kapılan Tamino'nun oradan ayrılmaya kalkmasının ardından Rahip'in onu kalması için ikna etmesinden önce ortaya çıkan seridir. Üçüncü üçlü seri ile Pamina'nın hayatta olduğunu öğrendiğimizde kullanılır; Rahip'in çıkışı bu üçlü serinin başında gerçekleşir.¹⁶⁵ Son üçlü seri, Rahip'in girişinin aksine paralel değil simetrik.¹⁶⁶ Rahip, Tamino'yu yalnız bırakır, böylece gerçeğe ulaşması için düşünmesine olanak tanır.¹⁶⁷ Rahip'in gücü, kullandığı kelimelerden ziyade müzikte katlanan unisonlarla ifade edilir. Rahip'in genelde armonik olarak çeken fonksiyonunda kalması, Tamino üzerinde kurduğu üstünlüğü gösterir. Ayrıca tonal geçişler sayesinde karakterlerin ifade etmek istedikleri daha net bir biçimde anlaşılabilir. Örneğin Sarastro, Bilgelik Tapınağı, sevgi ve erdemle ilgili düşüncelerinde Mi bemol Majör, karamsar duygularında Re minör, intikam söz konusu olduğunda Sol minör tonaliteleri kullanılır. Mükemmel kadansın kullanıldığı yer, Rahip'in açık ve net ifadelerine denk düşer. Tam kalıpların karakterlerin kararlarını simgeleyebileceğini söyleyebiliriz. Ayrıca Tamino'nun tüm olaylar karşısındaki farkındalığının oluşmasına etkili olan ilk sorusu (*Ist das, was du gesagt,*

¹⁶⁴ Bkz. (128), KAISER, 167-169.

¹⁶⁵ Bkz. (71), WALDOFF, 22-35.

¹⁶⁶ A.g.k., 30-32.

¹⁶⁷ A.g.k., 30-35.

erwiesen? / *Bu söylediklerini ispatlayabilir misin?*) kırık kalıpla gelir ve Rahip'in son cümlesindeki mükemmel kadans ile Tamino'nun farkındalığı başlamış olur.

3.3. Birinci Perde Final, On Sekizinci Sahne

Bir oyundaki sıradan bir sürpriz, oyunda hiçbir şey olmaması kadar sıkıcı olabilir; seyirciyi sürprize hazırlayış, örneğin bir karakterin sahneye çıkışından önceki olay örgüsü ne kadar iyi hazırlanırsa o kadar heyecan verici olabilir; tıpkı bir dramda en güçlü karakterin sahneye geç girmesi ve olay örgüsüne daha sonra girerek büyük etki yaratması gibi.¹⁶⁸

Coşkulu bir koronun karşılamasıyla I. Perdenin finalinde, sonunda sahneye çıkan Sarastro'yu, Gece Kraliçesi'nin I. Perde'nin başındaki sözlerinden “ahlaksız”, “kana susamış” şekil değiştirebilen bir iblis olarak tanıyoruz. Hatta Tamino'nun I. Perde finalindeki Rahip ile olan diyaloglarında, Sarastro'nun zorba, cani ve canavar olduğuna Gece Kraliçesi'nin sözleriyle ikna olduğunu gördük. Fakat Rahip, Tamino'nun bu düşmanlığımı, dürüstçe ve bir sanatsal örtmece olmadan, baltalamayı başarır. Sonunda bu sahnede gördüğümüz Sarastro, ne kana susamış bir cani ne de şiddet kavramını ret eden aydınlanmış bir masondur. Başkalarını rahatsız eden espri anlayışı ve babacan tavırları, saygınlığı, sorumluluk duygusu gibi sahip olduğu nitelikler onun farklı olduğunu gösterir. Bu noktada buradaki metin net değildir ve müzik bazen farklı yöne doğru ilerler.¹⁶⁹

Çalışmanın bu kısmında önce verilen bilgiler ışığında, on sekizinci ve on dokuzuncu sahnelerdeki diyaloglara sırasıyla yer verilerek Sarastro'nun birinci perdenin finalindeki tutumunu, yapılan armoni analizlerinin metin ilişkisi ile

¹⁶⁸ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

¹⁶⁹ A.g.k., 155-159.

gösterilerek bu karakterin, opera şarkıcısı açısından yorumlanmasına katkıda bulunulmaya çalışılacaktır.

Sarastro'nun sahneye çıkışı coşkulu bir koro ile haber verilir, buradaki tonalite Do Majördür. *“Dieser Chor wird gesungen bis SARASTRO aus dem Wagen ist”* (Bu koro SARASTRO arabadan çıkana kadar söylenir)¹⁷⁰ Partisyon üzerinde belirtilen bu uyarıyı, Sarastro'nun sahne üzerindeki rejisör tarafından belirlenen pozisyonunu almasına kadar, bu koronun söylemeye devam ettiği olarak yorumlayabiliriz. Böylelikle rejisör ve Sarastro karakterini oynayan opera şarkıcısının, aşağıda verilen koronun müziğini iyi takip etmesi, Sarastro'nun sahnedeki ihtişamlı pozisyonunu alması açısından, yardımcı olabilir.

Koro: *“Es lebe Sarastro! Sarastro soll leben! Er ist es, dem wir uns mit Freuden ergeben! Stets mög'ertes Lebens als Weisersich freun, er ist unser Abgott, dem alle sich weihn.”* (Yaşa Sarastro, Sarastro yaşa! Mutluluğumuzu biz ona adadık! Bu bilgelikle hayatında hep mutluluk olsun! O kendimizi adadığımız idolümüz!)

Sarastro'nun gelişini memnuniyetle karşılayan koro, Sarastro için hayranlık ve sevgi ifadeleri kullanır.¹⁷¹ Onun gelişinin ardından Pamina'nın diz çökmesi ile¹⁷² Sarastro ve Pamina arasında başlayan diyalogları Albert Hermann'ın *W.A. Mozart* başlıklı kitabında başka bir dramatik başyapıt olduğu; Pamina'nın aşağıda verilen sözlerinde yer alan dokunaklı ezgiden daha belirgin bir ezgi hayal etmenin imkansız olduğu, söylenerek belirtilir¹⁷³ (bkz. Nota Örneği 3.3.1: 396-406. ölçüler arası).

¹⁷⁰ Bkz. (126), BÄRENREITER EDITION, 91.

¹⁷¹ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

¹⁷² Bkz. (126), BÄRENREITER EDITION.

¹⁷³ Bkz. (142), HERMANN, 1276-1278.

Pamina şöyle der: “*Herr, ich bin zwar Verbrecherin, ich wollte deiner Macht entfliehn, Allein die Schuld ist nicht an mir, der böse Mohr verlangte Liebe; darum, o Herr, entfloh ich dir!*” (Efendim! Kuralları çiğneyen benim! Senin gücünden kaçmak istedim. Ancak suç, sadece benim değildir, kötü zenci aşk istedi; bu yüzden ondan kaçtım efendim.)

Do Majör tonalitede biten korodan sonra Sarastro’nun girişi, üç kere çalınan görkemli Fa Majör akoruyla¹⁷⁴ duyurulur (bkz. Nota Örneği 3.3.1: 395-396. ölçüler). Sarastro’nun girişinden sonra yukarıda verilen sözlerini söylemeye başlayan Pamina, 401. ölçüde Re minörün çeken fonksiyonuna, 402. ölçüde ise “mir!” ünlemiyle Re minörün eksenine geçer. “*Allein die Schuld ist nicht an mir!*” (Ancak suç, sadece benim değildir) sözlerindeki tam kalış, Pamino’nun söylediklerinin netliğini ve Pamina’nın kararlı duruşunu ifade eder (bkz. Nota Örneği 3.3.1: 401. ve 402. ölçüler).

403. ölçüdeki “*Mohr*” (zenci) kelimesiyle Do Majörün çeken fonksiyonuna geçilir. Burada “*Mohr*” diye belirtilen kişi, Sarastro’nun kölesi olan Monostatos’dur. Her ne kadar Monostatos, Sarastro’yu temsil ettiği için Do Majör tonalitesinde verilse de bundan önceki Re minörün ekseni ile belirtilen kötü anlamına gelen “*der böse*” kelimesi, birinci perde altıncı sahnede, Pamina’ya zorla sahip olmak isteyen Monostatos’a Pamina tarafından verilen bir sıfatıdır. Pamina, Monostatos’tan kaçışının nedenini haklı bir şekilde göstermek için fazla yaratıcılığa kaçmadan sarf edilen, alçak gönüllüğünün ve derin endişesinin karışımını ifade eden buradaki sözlerde,¹⁷⁵ Pamina’nın suçlu olmadığı (haklı olduğu) tam kalış ile verilirken

¹⁷⁴ A.g.k., 1276-1278.

¹⁷⁵ A.g.k., 1276-1278.

Monostatos'un karanlık yönünü, Re minör tonalitesi temsil eder. (bkz. Nota Örneği 3.3.1: 401-403. ölçüler arası)

74
395 *Larghetto* PAMINA (knielt)

Pam. Herr, ich bin zwar Ver-bre-cherin! — ich woll-te dei-ner Macht ent-

Ob. Cor. di B. Fag. Archi *f*

400 (Üç Fa Majör akoru)

Pam. -fliehn.— Al-lein die Schuld ist nicht an mir! Der bö-se Mohr ver-langte

Cor. di B. Fag. Archi

404 Ç (Re minör) E (Re minör) Ç (Do Majör)..... SARASTRO

Pam. Sar. Lie-be, dar-um, o Herr, ent-floh ich dir! — Steh auf, er-

..... AÇ AÇ6 Ç.....

407 Sar. heit-re dich, o Lie-be; denn oh-ne erst in dich zu drin-gen, weiß

Fag. Ob. Cor. di B.

..... E (Do Majör)

411 Sar. ich von dei-nem Her-zen mehr, du lie-best ei-nen an-dern sehr,

Fl. Viol.

..... Ç E E (Do minör) AÇ6.....

Nota Örneği 3.3.1: Birinci Perde, On Sekizinci Sahne, 395.- 414. Ölçüler Arası.

Sarastro, şöyle cevap verir: “*Steh auf, erheitre dich, o Liebe! Denn ohne erst in dich zu dringen, weiß ich von deinem Herzen mehr: du liebest einen andern sehr. Zur Liebe will ich dich nicht zwingen, doch geb’ ich dir die Freiheit nicht.*” (Ayağa kalk, üzülme sevgili kızım, sormadan da bilirim kalbinde neler olduğunu, bir başkasını çok seviyorsun. Aşkınızı engellemeyeceğim ancak şu an özgürlüğünü veremem.)

Yukarıda verilen Sarastro’nun, karanlık duygularla söylediği düşünülen, ilk diyalogunda, Sarastro’nun karşı karşıya kaldığı vicdansız ve üzüntülü sonuçlardan bir çıkış yolunun olmaması, bir opera şarkıcısı için iyi bir oyunculuk anı yarattığı düşünülebilir.¹⁷⁶ Çünkü, Sarastro niyeti ne olursa olsun Pamina’yı kaçırıp akılsızca bir hareket yapmıştır.¹⁷⁷ Do Majörün çeken fonksiyonda başlayan Sarastro, böylece Pamina’ya üstünlüğünü gösterir fakat burada göze çarpan bir nokta Sarastro’nun Pamina’ya “*Liebe*” (*sevgili*) diye hitap etmesidir. Buradaki hitap tartışmalara açık olmakla birlikte buradaki “*Liebe*” kelimesi, aşk anlamına olarak da kullanılabilir. Bu husus, Avusturya’da sahne aldığım sürede, bu sahenin müzik aşamasındaki çalışmalarında, kırk seneyi aşkın çalışma deneyimi olan Graz Opera’sı Korrepetitorü Maris Skuja’dan sıklıkla duyduğum bir hatırlatmadır; “*Sarastro, Pamina’ya aşiktir ve buradaki vokal cümlesini bu hisle yorumlamak gerekir*”. Bu hatırlatma araştırıldığında, Albert Hermann’ın *W.A.Mozart* kitabında Sarastro’nun “*Steh auf, erheitre dich, o Liebe*” sözleri (‘Arise, be of good cheer, my love’) “my love” (aşkım) diye belirtilmiştir.¹⁷⁸ Michael Evenden’in *Sarastro’s Repentance* makalesinde ise Sarastro’nun “Love” (Aşk) diye hitap ettiği belirtilir.¹⁷⁹ Ayrıca

¹⁷⁶ Micheal EVENDEN, **Sarastro’s Repentance: One Dramaturg’s Advice on “The Magic Flute”** Brigham Young University, 2004, 167.

¹⁷⁷ A.g.y., 167.

¹⁷⁸ Bkz. (142), HERMANN, 1277.

¹⁷⁹ Bkz. (176), EVENDEN, 167.

Sihirli Flüt librettosunun ve Wenzel Müller'in *Kaspar der Fagottist* adlı Singspiel'in kaynaklarından olan *Lulu, oder die Zauberflöte* peri masalında kötü büyücü/sihirbazın genç prensesi hangi amaçla kaçırdığını ayrıntılı bilmek gerektiğini düşünüyorum. Bu bilgiler Sarastro'nun Pamina'ya aşkı olarak yorumlanabilir. Fakat yukarıda verilen Sarastro'nun sözleri ile Pamina'ya olan sevgisini net olarak görebiliriz. Bu sevgi, babacan ya da dostane bir sevgi olarak da olabilir. Sonuç olarak burada önemli olan Sarastro'nun Pamina'ya olan sevgisidir.

Sarastro'nun cümlelerine ayrıntılı bakarsak; “*Steh auf, erheitre dich, o Liebe!*” (*Kalk ayağa, üzülme canım!*) sözlerinin tam kalış ile bitmesi, Sarastro'nun Pamina'ya olan bu sözlerini net bir şekilde söylediğini görebilir (bkz. Nota Örneği 3.3.1: 406.-408. ölçüler).

Sarastro'nun, Pamina'nın yürekten yaşadığı acısına karşı derin bir anlayışa sahip olduğunu bize hissettiren kederli bir vokal ezgi duyulur.¹⁸⁰ Sarastro'nun “*du liebest einen andern sehr*” (*bir başkasını çok seviyorsun*) sözlerindeki ezgide, 413. ölçünün ilk iki vuruşundaki “*du liebest*” (*seviyorsun*) kelimesinde Do Majörün eksenindeyken 413. ölçünün son iki vuruşunda “*einen*” (*bir*) kelimesinde Do minörün eksenine geçer. Bu ölçülerde yer alan majörden minöre geçiş (*bir başkası*) kelimesi üzerinde gerçekleşmesi, Sarastro'nun bu kelimeyi söylerken yaşadığı duygu geçişini ifade ettiği düşünülebilir. Orkestra tarafından bu kelimedeki ezginin katlanan unisona sahip olması, Sarastro'nun yaşadığı duygu geçişinin altını çizmesi ile vurgulanır. 414. ölçüde Sarastro, “*andern sehr*” (*başkasını çok*) kelimesine geçerek Pamina'nın başka birini sevdiğini, 415. ve 416. ölçülerdeki çeken-eksen bağlantısı ve tam kalışın tekrarlanması ile net biçimde vurgulanması, bir başkası olgusunun, Sarastro'ya duygu geçişi yaşattığını, ifade edilen müzik ile anlayabiliriz (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 415.-416. ölçüler). Sonrasında genişleyerek devam eden Sarastro'nun “*Zur Liebe will ich dich nicht zwingen, doch geb' ich dir die Freiheit nicht*”

¹⁸⁰ Bkz. (142), HERMANN, 1276-1278.

sözlerindeki ezgi ile yüce görkemi geri gelir.¹⁸¹ Bu sözlerde müzik, Do Majörün eksen-alt çeken-çeken bağlantısıyla ilerler fakat bu ilerlemenin sonunda normal olarak, eksen fonksiyonunun gelmesini beklerken “*ancak şu an özgürlüğünü veremem*” anlamına gelen cümlesindeki Türkçedeki olumsuzluk ekini karşılayan “*Nicht*” kelimesi ile 420. ölçüde eksen yerine eksen ek altılısının gelmesi ile kırık kalışın oluşması, beklediğimizin dışında bir olayın gerçekleşmesine sebep olur (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 419.-420. ölçüler). Kırık kalışın, operanın önemli yerlerinde kullanıldığı daha önce belirtilmişti. Buradaki önemli nokta, Sarastro’nun Pamina’yı Bilgelik Tapınağı’nda tutmasıdır. Çünkü operanın asıl konusu olan “aydınlanma” (Daha iyi bir ülke için) olgusu, Pamina ve Tamino’nun aşkların sayesinde başladığı düşünülebilir.

Daha sonra yukardaki belirtilen sözler tekrar edilir fakat 422. ölçüde “*doch*” (*ancak*) kelimesi bu kez orkestra eşliği olmadan söylenir ve bu sözlerin tekrarı 423. ölçüde başlar ve ilk tekrardan farklı olarak, eksen fonksiyonu, mükemmel kadans ile biter (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 422-423. ölçüler). Burada Sarastro’nun kararlılığını ve görkemini mükemmel kadans ile net bir şekilde anlayabiliriz. Ayrıca buradaki vokal hat, Sarastro’nun yüceliğini gösterir:

Sarastro’nun yüceliği onun derinlerine dayanır; bu rolü söyleyenin, pes Fa notasına sahip ve hâkim olması gereklidir, burada, “*doch geb’ ich dir die Freiheit nicht. (Ancak sana özgürlüğünü vermiyorum.)*” derken “*doch*” (*Ancak*) kelimesinde iki kere pes Fa notasını söyler birinde; ikilik nota olarak söylenerek, iyi bir nefesle tekrar pes fa notasından başlayan buradaki cümleyi duyarız.¹⁸² (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 422.-423. ölçüler)

¹⁸¹ A.g.k., 1276-1278.

¹⁸² Bkz. (128), KAISER, 155-159.

415
Sar. ei - nen an - dern sehr. Zur Lie - be will ich dich nicht zwin - gen, doch geb'ich

419
Sar. dir die Frei - heit nicht. Zur Lie - be will ich dich nicht zwin - gen, doch,

423
Sar. Pam. doch geb' ich dir die Frei - heit nicht. Mich ru - fet

426
Pam. Sar. ja die Kin - des - pflicht, denn mei - ne Mut - ter - steht in mei - ner

429
Sar. Pam. Macht, du wür - dest um dein Glück ge - bracht, wenn ich dich ih - ren Hän - den lie - ße. - Mir

Archi

Fl. I
Ob.
Vc.

Archi
Cor. di B.
Fag.

SARASTRO

Fl.
Cor. di B.
Fag.

Archi

cresc.

f

Fl.
Cor. di B.
Fag.

Ç (Sol minör)..... E Ç

Nota Örneği 3.3.2: Birinci Perde, On Sekizinci Sahne, 415.- 431. Ölçüler Arası.

Bu yücelik nedeniyle Sarastro, belki de kendi tutkularını yaşamak isteyen ancak gerçek aydınlanmayı yaşayabilmek için acı bir şekilde de olsa tutkusundan vazgeçen, Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma (Die Entführung aus dem Serail)* operasındaki despot Selim Paşa'ya ve Viyana'da tahtını kaybeden II. Joseph'e benzetilir.¹⁸³

Pamina, şöyle cevap verir: “*Mich rufet ja die Kindespflicht, denn meine Mutter...*” (Bir çocuğun görevi emirlere cevap vermektir, çünkü annem...)

Pamina, burada annesine olan sevgisini hatırlar.¹⁸⁴ Do Majör eksen pedalı üzerinde devam eden bu ezgide, Pamina'nın son cümlesi olan 428. ölçüdeki “*Mutter*” kelimesinin, eksen üzerine kurulmuş çeken fonksiyonu ile belirtilmesi müzikte bir gerilim yaratır. Pamina'nın annesi konusundaki hislerini, buradaki armonik fonksiyon ilişkileri ile yorumlayabiliriz (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 428. ölçü).

Sarastro, cevap verir: “*...steht in meiner Macht. Du würdest um dein Glück gebracht, wenn ich dich ihren Händen ließe.*” (Gücümle kalk, eğer seni onun kollarından almasaydım mutluluğun sonsuza dek zarar görecekti.)

Yukarıda yer verilen Pamina'nın sözlerine karşı tonal olarak bir kontrast oluşturan¹⁸⁵ Sarastro'nun öfkeli cevabı, *crescendo*'dan başlayıp *forte*'ye doğru ilerleyen keskin, noktalı sekizlik ve onaltılıklarla yazılmış, Do minör dizisinde bir reçitatifdir¹⁸⁶ (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 428-431 ölçüler arası). Burada Sarastro'nun Gece Kraliçesi'ne karşı öfkesi, Sol minör çeken-eksen bağlantısının (tam kalış) kullanımıyla verilir; Sarastro, cümlesini çeken fonksiyonunda bitirir, bu da öfkesinin

¹⁸³ Bkz. (176), EVENDEN.

¹⁸⁴ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

¹⁸⁵ Bkz. (142), HERMANN, 1276-1278.

¹⁸⁶ Bkz. (169), KAISER, 155-159.

üstünlüğünü anlatır. Ayrıca bu cümle birinci perdenin on beşinci sahnesinin 96. ölçüsünde, Rahip'in Tamino'ya güç gösterisi yaptığı kısım ile ezgisel olarak benzerdir ve Rahip'in vokal hattındaki Do minör dizisinin de tonalitesi, Sol minördür. Sarastro'nun vokal hattı, sürekli olan noktalı sekizlikler ile crescendo'dan forte'ye yükselir. Diğer sakin, derin ve yüce cümlelerinden farklıdır. Bu bağlamda, Sarastro'nun öfkesi o kadar şiddetlidir ki, bu öfke genç bir prensin öfkesine benzetilir.¹⁸⁷ Bu bağlamda, Sarastro'yu ilk oynayan kişinin de dikkate alınması ile onun genç ve çekici biri olduğu söylenebilir.¹⁸⁸ Ayrıca daha öncede belirtildiği gibi Sol minör tonalitesinin bu operada “intikam”ı temsil ettiği söylenebilir. Buradaki cümle, Sarastro'nun şiddet kavramı bilmeyen aydın karakteriyle çelişki yaşadığı ilk noktadır. Bu bağlamda opera şarkıcısının buradaki öfkeyi, müzikal ve oyunculuk bakımından yorumlarken bu karakterin derin ve ağırbaşlı yanını koruyarak yorumlamasını tavsiye edebilirim: Buradaki vokal hat, her ne kadar *forte* olarak ve keskin bir şekilde noktalı sekizlik ve on altılık içerse de Sarastro'nun ağırbaşlı yapısı için bu cümlenin büyük bir *legato* ile söylenmesi ve kızgınlık duygusunun, mimiklerden ve jestlerden mümkün olduğu kadar uzak tutulması gerektiğini, cümlenin soğukkanlı bir şekilde yorumlanması gerektiğini düşünülebilir.

Pamina, şöyle cevap verir: “*Mir klingt der Muttername süße; sie ist es..*”
(*Benim için annemin adı tatlıdır! O, o...*)

Sarastro'nun öfkeli sözlerine karşı Pamina'nın Si bemol Majör tonalitedeki bu naif cevabı, *piano* nüansı ile verilir. 431.- 435 ölçüleri arası yer alan *piano* nüansı ve Si bemol Majör tonalitesi ile müzikte hissedilen yumuşaklık, Pamina'nın annelik kavramı hakkında düşündüklerini destekler. Her ne kadar Gece Kraliçesi karanlığı simgelese de anneliğin kutsallığı üzerinden Pamina'nın Sarastro'nun öfkesini

¹⁸⁷ A.g.k., 155-159.

¹⁸⁸ Bkz. (176), EVENDEN.

yatıştırma çabasının tonalite ve nüanslar ile desteklendiğini görebiliriz. (bkz. Nota Örneği 3.3.2: 431. ölçü ve Nota Örneği 3.3.3: 432.-435. ölçüler arası)

432

Pam. klingt der Mut-ter Na-men sü - ße. Sie ist es - sie

Archi

p

E (Si bemol Ç Majör)

435

Pam. Sar. ist es - und ein stol-zes Weib.- Ein Mann muß eu-re Her-zen

SARASTRO

mf *f* *fp*

Ç E Ç (Fa Majör)

438

Sar. lei-ten, denn oh-ne ihn pflegt je-des Weib aus ih-rem Wir-kungs-kreis zu schrei-ten. (97)

Recitativo

E6 E AÇ6 Ç2 AÇ (altere) Ç (Fa Majör)

Nota Örneği 3.3.3: Birinci Perde, On Sekizinci Sahne, 432.- 440. Ölçüler Arası.

Sarastro, cevap verir: “Und ein stolzes Weib! Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.” (O kibirli bir kadın! Bir erkek senin kalbinin rehberi olmalıdır, onsuz her kadın yolunu şaşırır.)

Sarastro'nun Gece Kraliçesi hakkında söylediği “*stolzes Weib!*” (*kibirli bir kadın*) ifadesi, Si bemol Majördeki tam kalış ile net bir şekilde verilir (bkz. Nota Örneği 3.3.3: 435.-436. ölçüler). Fakat Sarastro'nun sonraki sözlerinde 437. ölçüde Fa Majör tonalitesine geçilerek endişe hissi Sarastro'nun vokal hattına yansır; bu yansıma 439. ölçüdeki “*Wirkungskreis*” kelimesinde bile keskin bir uyumsuzlukla sürdürülür fakat bu endişe hissi sahneye Tamino ve Monostatos'un girişiyle sona erer.¹⁸⁹ Buradaki armonik fonksiyon ilişkilerine baktığımızda “*Ein Mann muß eure Herzen leiten*” (*Bir erkek senin kalbinin rehberi olmalıdır*) cümlesi Fa Majörün çeken-eksen ek altılısı bağlantısındaki kırık kalış, net olan Sarastro'nun söylemlerini, muallakta bırakır (bkz. Nota Örneği 3.3.3: 436.-438. ölçüler arası). Sarastro'nun endişesinin, bir erkeğin Pamina'nın akıl, ruh ya da bedenini üzerinde baskınlık kurmasının olmadığı söylenir; erdemli bir çiftin ortaklığı, Tamino'nun zorlu sınavları aşması için Pamina'ya güvenmesi, eril-dişil dengesi olarak düşünülür.¹⁹⁰ Bu cümlenin sonuna doğru bile müzikal olarak bu his, 440. ölçüdeki “*Wirkungskreis*” kelimesindeki alt çeken fonksiyonun altere edilmesi ile yukarıda belirtilen keskin uyumsuzluğu aksettirmiş olur (bkz. Nota Örneği 3.3.3: 440. ölçü).

Sarastro'nun bu söylemi, 1970'lerde ciddi eleştirilerle karşılaşır; Sarastro, sıkıcı geveze bir anti-feminist olarak anılır.¹⁹¹ David J. Buch'un *Magic Flutes & Enchanted Forests* (2008) adlı kitabında, anti-feminist suçlamasının librettonun postmodern eleştirisi bağlamıyla değerlendirilmesinin gerekliliğini ve *Sihirli Flüt* operasındaki kadın düşmanlığını, muhtemelen bu librettonun temelini bir peri masalına dayanması, Arap ve Pers gecelerinin egzotik Ortadoğu maslarından kaynaklandığı belirtir.¹⁹² Fakat bu yorum ayrı bir tartışma konusu yaratabilir.

¹⁸⁹ Bkz. (175), ALBERT, 1276-1278.

¹⁹⁰ Bkz. (7), BUCH, 341-342.

¹⁹¹ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

¹⁹² Bkz. (7), BUCH, 342.

3.4. Birinci Perde, On Dokuzuncu Sahne, Allegro

Monostatos ile Tamino sahneye girer, Monostatos, sahnenin başında duyulan endişeli orkestra motifiyle ¹⁹³ Tamino'ya şöyle der: “*Na, stolzer Jüngling, nur hierher! Hier ist Sarastro, unser Herr.*” (*Gururlu delikanlı gel buraya! Efendimiz Sarastro buradadır.*) Tamino ve Pamina, bu sahnede ilk kez karşılaşmaktadırlar:

Pamina: “*Er ist's!*” (*Bu o!*)

Tamino: “*Sie ist's!*” (*Bu o!*)

Pamina: “*Ich glaub' es kaum!*” (*Buna inanmıyorum!*)

Tamino: “*Sie ist's!*” (*Bu o!*)

Pamina: “*Er ist's!*” (*Bu o!*)

Tamino: “*Es ist kein Traum!*” (*Bir hayal değil!*)

Pamina ve Tamino: “*Es schling' mein Arm sich um ihn (sie) her. Und wenn es auch mein Ende waer!*” (*Ölüm demek de olsa bu, kollarım onu kucaklayacak!*)

Koro: “*Was soll das heißen?*” (*Bu ne demek?*)

Mozart operaları için tipik denebilecek ateşli ve çarpıcı bu kısa karşılaşmada, müziğin iki doruk noktasındaki duraklamalar sayesinde orkestra motifinin kararlılıkla devam ettiği görünür¹⁹⁴ (bkz. Nota örneği 3.4.1: 450. ve 454. ölçüler).

¹⁹³ Bkz. (175), ALBERT, 1276-1278.

¹⁹⁴ A.g.k. 1278.

445 PAMINA 95

Pam. Er ist's —, TAMINO ich
 Tam. Sie ist's —,
 Mon. -her! Hier ist Sa - ra - stro, un - ser Herr! —
 FLI. Archi
 450
 Pam. glaub' es kaum, er ist's. Es schling' mein
 Tam. sie ist's —, es ist kein Traum.
 Fag.

Nota Örneği 3.4.1: Birinci Perde, On Dokuzuncu Sahne, 445.- 455. Ölçüler Arası.

Monostatos, “*Welch eine Dreistigkeit! Gleich auseinander! Das geht zu weit!*” (Ne küstahlık! Ayrılın birbirinizden! Sen uzağa git!) diyerek Tamino ve Pamina’yı birbirinden ayırır; Sarastro’nun karşısında diz çökerek¹⁹⁵ “*Dein Sklave liegt zu deinen Füßen, laß den verwegnen Frevler büßen! Bedenk, wie frech der Knabe ist: durch dieses seltnen Vogels List wollt er Pamina dir entführen, allein ich wußt’ ihn auszuspiiren. Du kennst mich! Meine Wachsamkeit.*” (Kölen ayaklarına kapanyor, bırak bu küstahlık cezalandırılınsın! Düşün ne kadar saygısız bir çocuk!

¹⁹⁵ Bkz. (126), BÄRENREITER EDITION, 96.

Kuş kılıklı Pamina'yı kaçıracaktı ben tutmasaydım. Ne kadar tetikte olduğumu bilirsin.), der. 469. ölçüde Sol minör tonalitesindeki sözler ile Monostatos, tekrar durumu kontrol altına alır, sert ve tutarsız davranışlarının ardından geveze ve karman çorman bir şekilde içini dökerek ithamlarını dile getirir.¹⁹⁶ Sarastro ile Monostatos arasındaki müteakip diyalog şöyledir:

Sarastro: “*Verdient, daß man ihr Lorbeer streut! He! gebt dem Ehrenmann sogleich.*” (*Defne ağacına giden yolu hak ettin! Hey! Bu değerli adama verin layığını.*)

Monostatos: “*Schon deine Gnade macht mich reich.*” (*İyiliğin beni zengin eder.*)

Sarastro: “*Nur siebenundsiebzig Sohlenstreich!*” (*Sadece yetmiş yedi yalancı sopası!*)

Monostatos: “*Ach Herr, den Lohn verhofft' ich nicht!*” (*Ah efendim, böyle bir ödülü hiç ummamıştım!*)

Yukarıda verilen cümlede, Fa minör tonalitesini doruk noktada iştirken, Monostatos'un acınacak hali yukarıdaki sözlerle yansıtılır.¹⁹⁷

Sarastro: “*Nicht Dank, es ist ja meine Pfticht!*” (*Teşekkürü gerek yok, bu benim görevim!*)

Sarastro'yu bile eğlendiren buradaki durumun mizahı yukarıdaki sözlerde verilir.¹⁹⁸ Joachim Kaiser'in *Who's Who in Mozart's Operas* adlı kitabında Monostatos'un Pamina'ya olan ahlaksız ve şehvetli saldırısına, Sarastro'nun verdiği tepki, Sarastro'nun anlayışlı bir tavra sahip, intikam nedir bilmeyen, mason olmadığını kendine gösterdiği hatta buradaki Sarastro'nun son cümlesinin, masonluğun insancıl bakış açısıyla tam anlamıyla uyuşmadığı belirtilirken fakat

¹⁹⁶ Bkz. (142), HERMANN, 1276-1278.

¹⁹⁷ A.g.k., 1278.

¹⁹⁸ A.g.k., 1278.

saflık testinin ciddi atmosferi Monostatos'a verilen bu cezanın ertelendiğinin anlamına geldiği söylenir.¹⁹⁹

Koro, şöyle der: “*Es lebe Sarastro, der göttliche Weise! Er lohnet und strafet in ähnlichem Kreise.*” (Yaşa Sarastro, tanrısal bilge! Ödülün de, cezan da hep bir ölçüdedir.)

Koro'nun yukarıda verilen sözlerinden önce, Sarastro'nun Monostatos'a karşı şiddet içeren cezasının insancıl olmadığı düşünülebilir. Fakat Sarastro'nun Monostatos'a verdiği bu cezadan sonra koro, Sarastro'nun bilgeliğini över. Belki de Sarastro için daha önce belirtilen, şiddet kavramı bilmeyen aydınlanmış bir mason olamadığı gibi ifadelerin, koronun, yukarıda verilen cümledeki, övgüleriyle haksız çıkardığını düşünebiliriz.

Sarastro, emreder: “*Führt diese beiden Fremdlinge in unsern Prüfungstempel ein; Bedecket ihre Häupter dann, sie müssen erst gereinigt sein.*” (Bu iki yabancıyı bizim tapınağımıza sınanmaları için götürün; başlarını kaptın, önce temizlenmeleri gerekli.)

Sarastro'nun yukarıda verilen cümlesinin girişinden önceki 510.- 511. ölçülerindeki üç akor, Sarastro'yu bize tanıtan 395. ölçüdeki ilk girişindeki üç akor gibidir. (bkz. Nota örneği 3.4.2: 510. ve 511. ölçüler) Fakat buradaki üçüncü akor ile birlikte Do Majör tonuna, modülasyon gerçekleşir. Bu üç akorla başlayan, en yüksek rütbeli rahip olan, Sarastro'nun reçitatifi, rahiplerden oluşmayan kapanış korosunun, ışık saçan kuvvetiyle girişine neden olur.²⁰⁰

¹⁹⁹ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

²⁰⁰ Bkz. (142), HERMANN, 1276-1278.

Recitativo
SARASTRO

510

Sar. Führt die-se bei-den F

Krei-se.

Coro Krei-se.

Krei-se.

Krei-se.

Krei-se.

Ob.
Archi

Fag.

514 E (Fa Majör) Ç (Do Majör)

Nota Örneği 3.4.2: Birinci Perde, On Dokuzuncu Sahne, 510.- 512. Ölçüler Arası.

Koro, sahneyi şu sözlerle kapatır: “Wenn Tugend und Gerechtigkeit den großen Pfad mit Ruhm bestreut, dann ist die Erd’ ein Himmelreich, und Sterbliche den Göttern gleich.” (Eğer erdem ve doğruluk büyük yolu süslerse dünya cennet krallığına dönüşür ve ölümlüler tanrılara benzer.)

3.5. İkinci Perde, Birinci Sahne

İkinci perdenin birinci sahnesi Sarastro’nun şu sözleriyle başlar: “Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten Diener der großen Götter Osiris und Isis! Mit reiner Seele erklär’ ich euch, daß unsre heutige Versammlung eine der wichtigsten unsrer Zeit ist. Tamino, ein Königsson, will ins Heiligtum des größten Lichtes blicken.

Diesen Tugendhaften zu bewachen, ihm freundschaftlich die Hand zu bieten, sei heute eine unsrer wichtigsten Pflichten.” (Siz, Bilgelik Tapınağ’ının özel görevlileri, yüce tanrılar Osiris ve İsis’in hizmetkarları, size en saf benliğimle açıklarım ki, bugün tarihimizin (tüm zamanlarımızın) en önemli toplantısıdır. Bir kralın oğlu olan Tamino, tapınağımızın yüce ışığını görmek istiyor. Bu erdemli genci korumak ve ona el uzatmak bugün en önemli görevimizden biridir.)

Birinci Rahip, sorar: *Er besitzt Tugend? (Erdemli mi?)*

Sarastro, cevap verir: *“Tugend!” (Erdemli!)*

İkinci Rahip, sorar: *“Auch Verschwiegenheit?” (Sır tutmayı bilir mi?)*

Sarastro, cevap verir: *“Verschwiegenheit!” (Sır tutmayı bilir!)*

Üçüncü Rahip, sorar: *“Ist wohltätig?” (Yardıms sever mi?)*

Sarastro, cevap verir: *“Wohltätig! Haltet ihr ihn für würdig, so folgt meinem Beispiele.” (Yardım sever! Onu layık görüyorsanız benim örneğimin arkasından gidin.)*

(Üç kere art arda çalınan kornolar)

“Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit. Mag immer das Vorurteil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen! Jedoch, das böse Vorurteil soll schwinden; und es wird schwinden, sobald Tamino selbst die Größe unserer schweren Kunst besitzen wird. Pamina haben die Götter dem holden Jüngling bestimmt; dies ist der Grund, warum ich sie der stolzen Mutter entriß. Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unsern festen Tempelblau zu zerstören. Allein, das soll sie

nicht. Tamino, der holde Jüngling, soll ihn mit uns befestigen und als Eingeweihter der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein.” (Kalplerinizin birliği karşısında uygulanarak Sarastro size insanlık adına teşekkür eder. Ön yargı ortadan kaybolacak ve yakın zamanda Tamino, bizim ağır yüce sanatımıza sahip olacaktır. Tanrılar tarafından bu asil genç adama Pamina layık görüldü. Bu yüzden onu kibirli annesinden ayırdım. Bu kadın, kendini bir şey sanarak, tapınağımızın sağlam temellerini, batıl inançlarla halkı yanıltıp, yıkmak istiyor. Ama başaramayacak, Bu güzel genç adam Tamino, bizden biri olacak ve erdem ve bilgeliğın gücünü sağlamlaştırmak için bize destek olacaktır.)

(Üç kere art arda çalınan kornolar)

Rahip, şöyle der: “Großer Sarastro, wird Tamino auch die harten Prüfungen, die seiner warten, bekämpfen? Verzeih, daß ich so frei bin, dir meinen Zweifel zu eröffnen! Mich bangt es um den Jüngling. Er ist Prinz!” (Yüce Sarastro, Tamino bu zorlu sınavları geçmeyi başaracak mı? Size bu kadar açıkça şüphelerimi açtığım için beni bağışlayın! Bu genç adam için endişelerim var. O bir prens!)

Sarastro, cevap verir: “Noch mehr er ist Mensch!” (Her şeyden önce O bir insan!)

Rahip, şöyle sorar: “Wenn es nur aber in seiner frühen Jugend leblos erblaßte?” (Bu gençliğinde ölürse?)

Sarastro, cevap verir: “Dann ist er Osiris und Isis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir.” (O zaman Osiris ve İsis’e adanacak ve kutsal mutluluğın sevincini bizden daha önce yaşayacaktır.)

(Üç kere art arda çalınan kornolar)

“Man führe Tamino mit seinem eisegeführten in den Vorhof des Tempels ein. Und du, Freund, vollziehe dein heiliges Amt und lehre sie die Macht der Götter erkennen!” (Tamino ile yol arkadaşını tapınağın avlusuna götürün. [Rahip’e] Sen dostum, kutsal görevini yerine getir ve tanrıların gücünü göster!)

Bu diyaloglarda sahne şöyledir: 1780’lerin Mason localarının resim edildiği tabloda olduğu gibi arka duvarda doğal bir manzarada gökkuşağını ve bulutları delip geçen bir güneş bulunur. Aydınlanmanın ana sembolü olan ışık, cahil ve boş inançları dağıtarak yok eder; aday başarılıysa, bu kutsal ışığı görecektir.²⁰¹ Dolayısıyla sahne, mason locasında yapılan bir kabul törenini anımsatmaktadır. Benzer bir yorumu, Macperherson’un “*Sihirli Flüt ve Masonluk*” başlığıyla yayımlanan makalesinde ayrıntılı bir şekilde görebiliriz:

İlk perdedeki peri masal atmosferinden çıkıldıktan sonra *Sihirli Flüt* operasının ikinci perdesinin ilk yarısı, Mısırlı rahiplerce düzenlenmiş olan Masonik bir kabul törenine benzetildiği söylenir. Mozart’ın ilk defa masonluğa bir çıkararak kabul edilmesini düşünürsek, Mozart’ın da dahil olduğu birçok Alman mason locasında gözleri bağlanan adayı korkutmak için ateş ve su ile sembolik denemeler yapıldığı ve herhangi bir Mason locasında, Üstat olmuş birinin, yeni bir adayın kabulünün, desteklenip desteklenmemesi konusunda diğer üyelere bir ritüel şeklinde olan, sorularının olduğu; Sarastro’nun, Tamino hakkında erdem, sır tutma ve yardım severlik niteliklerini doğrular ve rahip arkadaşlarından onu, Bilgelik Tapınağına kabul etmelerini ister. Viyanalı Masonlar, bir el işaretleriyle ve ardından kuzu dersinden yapılmış bir zarfı andıran boyunlarına astıkları önlüklerini bir çingirak gibi sallayıp çıkan seslerle, yeni adayın kabulünü onaylardı fakat bu sahnede de bu onay kelimeler olmadan, daha doğrusu, önceden uvertürde de beliren, üç kez tekrarlanan korno sesiyle temsil edilir. Otto Jahn “*who cities opera’s*” yayımcısı, J.A. Andre’nin önsözünde şu pasajdan bahseder; “*mason olmayanlar için anlaşılmaz.*” Açıkça ifade

²⁰¹ Daniel HEARTZ, **La clemenza di Sarastro. Masonic Benevolence in Mozart’s Last Operas**, The Musical Times, Vol. 124, No. 1681, 1983, 152-157.

edilmese de art arda üç kez çalınan kornonun, adayın kabul törenine girmesinden önce, locanın kapısının çalınmasını hatırlatır, Viyana locasındaki masonların bu kapı çalma melodisi, kısa kısa olup bu operadaki üç kez art arda çalan korno sesleri de kısa kısadır, hatta müzik eleştirmenlerin notlarında, Mozart'ın Masonik olmayan çalışmalarında da onun bu efekti kullandığını belirtilir.²⁰²

Yukarıda belirtilenler, Mozart'a bu sahnede var olan sanat için birer araç olmuştur. Mozart'ın ustalıkla yaptığı sanatı, aşağıdaki başlıkta yer alan ikinci perde, birinci sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” ariasının metin ve müzik ilişkisini inceleyerek anlayabiliriz.

3.6. İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” Ayası

Sahne, Sarastro'nun şu sözleriyle başlar: “*O Isis und Osiris, schenket der Weisheit Geist dem neuen Paar, die ihr der Wandrer Schritte lenket. Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.*” (Ey İsis, Ey Osiris, bu yeni çiftin ruhlarına bilgelik verin, onların başı boş adımlarını yönlendirin, Tehlikede olduklarında onları sabırla güçlendirin.)

Koro, Sarastro'nun sözlerini tekrarlayarak pekiştirir: “*Stärkt mit Geduld sie in Gefahr!*” (Tehlikede olduklarında onları sabırla güçlendirin.)

Sarastro, sözlerine devam eder: “*Laßt sie der Prüfung Früchte sehen; Doch sollten sie zu Grabe gehen, So lohnt der Tugend kühnen Lauf, Nehmt sie in euren Wohnsitz auf!*” (Sınavın meyvesini görmeme izin verin; ama onların mezara gitmeleri gerekirse, bu cesaret isteyen yolda ilerlerken, onları yanınıza alın.)

²⁰² Bkz. (120), MACPERHERSON, 1082-1083.

Koro, yine Sarastro'nun son kelimelerini tekrarlar: “*Nehmt sie in euren Wohnsitz auf.*” (Onları yanınıza alın.)

Albert Hermann, bu aya için aşağıdaki yorumda bulunur:

Sarastro'nun bu duasını yazarlar, sık sık, bazı gerekçelerle Mozart'ın dini inançlarının bir yansıması olarak görürler. Mozart'ın masonluk yoluyla keşfettiğı, mistisizm ve ölümün gerçek mutluluğun anahtarı olduğı gibi ifadeler bu aya da bulunur. Bu aya da ezgi hattı, geniş yelpazeli aralıklara ve aynı zamanda karşısındakine acıma hissi uyandırmadan, ağır başlı bir şekilde ilerler. Aryanın dinsel armonisi, Sarastro'nun liderliğinin birleşimi ve koronun onun son sözlerini tekrarlamasıyla en üstün körü şekilde nettir. Sarastro'ya eşlik eden orkestra, genelde onun ezgi hattını belli belirsiz bir şekilde yansıtarak ona güven verici akorlar ile eşlik eder.²⁰³

Sonuçta yukarıda ifade edilen mistik ifadelerin Mozart'ın sanatı için birer araç olduğunu müzikte de görebiliriz. (bkz. Nota örneğı 3.6.1) Fa Majör tonalitesinde olan aya da ilk cümlede, Tamino ve Pamina çiftinin Bilgelik Tapınağı'ndaki zorlu sınavları geçebilmeleri için Sarastro, İsis ve Osiris'den çifte bilgelik vermesini diler. Sarastro'nun duasında “*Isis*”, Fa Majörün ekseni ile vurgulanır. “*Osiris*” ise ayanın 6. ölçüsünde önce çeken fonksiyonunda, 7. ölçünün ilk iki vuruşunda eksen ve eksen ek altılısı fonksiyonunda, 7. ölçünün son vuruşunda ise alt çeken ek altılısı fonksiyonda verilir; böylece “*Osiris*” kelimesinde hafif bir gerilim oluşturularak bu tanrıya vurgu yapılır. 8. ölçüde “*schenket*” (*verin*) kelimesi, çeken fonksiyonundadır. Sarastro'nun çift için bilgelik dileğinin önemi, 9. ölçüdeki “*Weisheit*” (*bilgelik*) kelimesinde, şöyle vurgulanmıştır: Çeken fonksiyonunda kullanılan “*Weisheit*” kelimenin ilk hecesi, iki vuruş olarak buradaki çeken fonksiyonunun 7'lisi olan Si bemol notası ile belirtilir. Böylelikle orkestradaki çeken yedili akoru, Sarastro'nun vokal hattı ile vurgulanmış olunur. Orkestradaki çeken yedili akoru bu kelimenin

²⁰³ Bkz. (142), HERMANN, 1279.

önemini vurgular. Ayrıca bu kelime, Sarastro'nun vokal hattındaki ilk yükselişi olur. Buradaki armonik fonksiyon ilişkileri ile vurgulanan bu kelime için şarkıcının vokal hattında ekstra güç harcayarak vurgu yapmaması, (Bärenreiter Edition, şan partiyonunda bu kelime üzerine, bir aksan ya da herhangi bir nüans belirteci yazmamıştır) Sarastro'nun sakin ve oturaklı tavrını bozmamasıyla tutarlı olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak kelimenin öneminden yola çıkılarak aksan ve *forte* nüans ile ayrıca vurgulamasına gerek yoktur. Zaten orkestradaki çeken yedili akoru ve Sarastro'nun Si bemol notası ile bu kelimenin önemi doğal vermektedir.

Nº 10 Aria con coro
Adagio

SARASTRO

O I - sis und O - si - ris,

*Corno di Bassetto I,II
Fagotto I,II
Trombone I-III
Viola I,II
Violoncello

Tutti *p*

E (Fa Majör)..... Ç E AÇ6

108

8

Sar. schen - ket der Weis - heit Geist dem neu - en Paar! Die ihr der Wand - rer

çeken fonksiyonunun 7'lisi

Ç..... Ç..... E E6 AÇ6 (Do Majör) Ç (Do Majör)

Nota Örneği 3.6. 1: İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” 1.-14. Ölçüler Arası.

Yukardaki analiz sayesinde KS²⁰⁴ Prof. Christa Ludwig ile yaptığım ustalık kursu çalışmalarında, özellikle “*Weisheit*” kelimesi üzerinde ekstra bir vurgu ve güç istenmemiştir. Ayrıca bu kelime, “aydınlanma” ile bağdaştırdığımız, bilgelik anlamında olduğu için “*Weisheit*” kelimesini, aydınlanma kelimesinin etimolojik kökenini düşünerek söylemek doğru bir yorum olacaktır. Ayrıca karanlık bir vokal renkle bu kelimeyi yorumlamak, “*Weisheit*” kelimesinin anlamının derinliği ile de bağdaşmaz.

Aryanın ilk cümlesi, 12. ölçüdeki “*Paar*” (çift) kelimesinde Fa Majörün ekseninde biter. Buradaki tam kalış ile Sarastro, çift için İsis ve Osiris’ten dileğini kararlı bir şekilde belirtir. Ancak bu cümlede “*Weisheit*” kelimesine her ne kadar vurgu yapılmış olunursa olunsun buradaki önemli olan, Pamina ve Tamino çiftidir; “*Paar*” kelimesinin eksen fonksiyonunda tam kalışla bitmesi, Sarastro’nun bu çiftte verdiği önemi vurgular. “*Paar*” kelimesi 2’lik nota değerleriyle yazılmıştır fakat bu ölçünün armonik yapısı ve sonrasındaki cümlelerle metin bağlantısı düşünüldüğünde müzikte ve anlamda kopukluk olmaması için kelimeyi bir 8’lik (hatta daha fazla) uzatarak ve nefes alarak 13. ölçüdeki yeni cümleye başlamanın müziğe güzel bir bütünlük kazandıracağını düşünebilir. Böylelikle çiftin Sarastro için önemini, 13. ölçüde başlayan yeni armonik yapıya kadar hissedebiliriz. (bkz. Nota örneği 3.6.1: 12. ve 13. ölçüler)

13. ölçüde başlayan Sarastro’nun yeni cümlesi, Fa majörün eksen ek altılısı, aynı zamanda modülasyon yapılan ton olan Do majörün altçeken ek altılısı fonksiyonu ile başlar. 14. ölçüdeki Sarastro tarafından “*Wandrer*” diye nitelendirilen ve “avare” anlamına gelen kelime, çeken fonksiyonunda olup orkestradaki çeken yedilisi ile müzikte gerilim oluşturularak verilir. Fakat buradaki vokal hatta, Do Majör tonalitesinin yeden sesi olan Si natürel vardır. (bkz. Nota örneği 3.6.1: 13. ve

²⁰⁴ “Ks.” ya da “KS” kullanılan kısaltma, erkekler için Kammersänger, kadınlar için Kammersängerin, oda şarkıcısı anlamına gelen, opera ve klasik müziğin seçkin şarkıcıları için Almanya ve Avusurya’da devlet tarafından verilen bir unvandır.

14. ölçü) Buradaki kelimenin vokal hattı, “*Weisheit*” kelimesi gibi parıldamaz ve çeken yedili akorun 7’li sesine sahip değildir. Aksine, vokal hattında yer alan, aşağıdaki Si natürel ile buradaki kelimeye bir gerilim vurgusu, oluştuğunu düşünebiliriz. Böylelikle “*Wandrer*” ile “*Weisheit*” kelimeleri arasında, armoni bağlamında bir zıtlık yaratıldığını görmüş oluruz. Sarastro’nun bu cümlesi, tam kalış ile biter. Fakat ölçüde “*lenket*” kelimesindeki apozyatür, bu ölçünün ilk vuruşunda beklediğimiz eksen fonksiyonunu bir vuruş geciktirerek, cümlenin yumuşak şekilde tamamlanmasını sağlar. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 12. ve 13. ölçüler) Nitekim “*lenket*” kelimesi bir emir kipi değildir, kibarca söylenen bir istektir. Dolayısıyla Sarastro’nun “*lenket*” kelimesini karşısındakine emir vermediği, sadece ricada bulunduğu göz önünde tutulmalıdır. Özetle, kelimeye kullanılan ve tam kalışı bir vuruş geciktiren apozyatürü hesaba kararak 2. vuruşun *decrescendo* ve aksansız bir şekilde söylenmesi gerekir, zaten 3/4’lük bir ölçüde 2. vuruşta doğal olarak aksan olmaz.

17. ölçüde Do Majörün ekseninde başlayan “*Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.*” cümlesinde “sabır” anlamına gelen “*Geduld*” kelimesi, 18. ölçüdeki altçeken ek altılısı fonksiyonu ile vurgulanır. Tam kalışla bitmekle birlikte cümlenin sonunda apozyatür yer alır. Bu apozyatür, “tehlike” anlamına gelen “*Gefahr*” kelimesinin yumuşak bir biçimde vurgulanmasına sebep olarak Sarastro’nun bahsettiği tehlikenin, büyük ya da önemli bir tehlike olmadığını ifade edilişi olarak düşünülebilir. Fakat 21. ölçüde aynı sözleri ikinci kez tekrarında, Sarastro’nun vokal hattında 22. ölçüde “*Geduld*” kelimesinde ve orkestrada da yer alan apozyatür, bu cümlenin ilk tekrarının aksine bir vurgu oluşturur. Cümlenin ikinci tekrarında, 24. ölçüdeki “*Gefahr*” kelimesinde, mükemmel kadans fonksiyonu ile bu cümlenin bitmesi, Sarastro’nun tehlike anlamına gelen “*Gefahr*” kelimesine önemli bir vurgu yapmasına yol açar. Aynı sözlerin üçüncü tekrarını, 25.-28. ölçülerde koro söyler. Birinci baslar, Sarastro’nun bu cümleyi ikinci tekrarında olan vokal hattındaki ezgiyi orkestrada katlanan baslar ile tekrarlarlar. Sarastro’nun vokal hattındaki gibi 26. ölçüde “*Geduld*” kelimesi üzerinde apozyatür olması ve bu cümlenin mükemmel kadans ile bitmesi, koronun Sarastro’nun sözlerini onayladığını gösterir (bkz. Nota örneği 3.6.2: 17.- 28. ölçüler).

15 Sar. Schrit-ten len ket, stärkt mit Ge-duld sie in Ge-fahr., stärkt mit Ge-

22 Sar. -duld sie in Ge-fahr. Tenore I, II p Stärkt mit Ge-duld sie in Ge-fahr.

Coro Basso I, II p Stärkt mit Ge-duld sie in Ge-fahr.

Fag.

apoyatür

apoyatür

apoyatür

apoyatür + Fag. (Mükemmel Kadans)

(Mükemmel Kadans)

Ç E AÇ6 Ç E E E6

E AÇ AÇ6 Ç..... E..... E6 AÇ AÇ6 Ç..... E.....

Nota Örneği 3.6. 2: İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” 15.-28. Ölçüler Arası.

Üç kere tekrar eden yukarıda bahsedilen cümlenin birincisindeki armonik fonksiyon ilişkilerine bakıldığında, “*Geduld*” kelimesinde kesin bir vurgu vardır (bkz. Nota örneği 3.6.2: 18. ölçü) ve “*Gefahr*” kelimesi ile cümlenin sonunda apoyatür yer alır (bkz. Nota örneği 3.6.2: 20. ölçü). Fakat bu cümlenin ikinci ve üçüncü tekrarlarında apoyatür, “*Geduld*” kelimesinde olup, vurgu tam kalış nedeniyle “*Gefahr*” kelimesindedir. (bkz. Nota örneği 3.6.2: 21.-28. ölçüler arası) Sonuç olarak aynı sözleri içeren bu üç cümleden, “*Geduld*” kelimesine özel bir önem atfedildiğini anlayabiliriz. Sabra önem verilirse tehlikenin belli belirsiz hale geleceği fakat böylesi bir sabrın (apoyatür kullanımı nedeniyle) net olarak bir tehlikeye yer açacağı öğretisi, besteci tarafından bu şekilde ifade edilmiş olabilir.

Koronun Sarastro'nun sözlerini tekrar etmesinden sonra Sarastro'nun 29. ölçüdeki “*Laßt sie der Prüfung Früchte sehen*” cümlesi, Sol minörün altçekenini ile başlar. 30. ölçüde çeken fonksiyonunda olan “*Prüfung*” (*Sınav*) kelimesi bu aryanın başındaki “*Weisheit*” kelimesi gibi orkestrada yer alan çeken yedili akoru ile vurgulanır. Vokal hat, “*Prüfung*” kelimesinin ilk hecesinde çeken fonksiyonun 7'lisi Do natürel ile orkestradaki çeken yedili akoru kuvvetlendirilir. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 30.ölçü) Vokal hat, bu kelimenin son hecesinde Sol minör çekenin beşli ve üçlüsüyle 31. ölçüdeki “*Früchte*” (*meyve*) kelimesine çeken fonksiyonun kök sesi Re natürelle ulaşır. 32. ölçüdeki “*sehen*” (*görmek*) kelimesi ile biten cümle, apozyatür sayesinde Sol minör eksen fonksiyonunu bir vuruş geciktirerek biter. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 31. Ve 32.ölçü) Sarastro'nun vokal hattındaki ezginin orkestrada da yer alması, burada söylenenlerin altının çizilmesi anlamına geldiğini düşünebiliriz. Buradaki armonik hareket, tıpkı 9.-11.ölçüler arasındaki gibidir. Fakat bu cümle, orkestranın belirgin bir biçimde vokal hattaki ezgiyi içermesi ve cümle sonundaki “*sehen*” kelimesindeki apozyatürle diğerinden farklıdır.

Diğer yandan, Rahip ve Sarastro'nun bilgeliklerin yanı sıra güçlü oluşları, Sol minör tonalitesiyle ifade edildiğinden bahsedilmişti. Sarastro'nun “izin verin” anlamına gelen “*Lass!*” kelimesi bu sefer bir rica değil, kutsal gücü ile söylediği bir emirdir. Fakat cümle sonundaki apozyatür ile bu güç gösterisinin, Sol minör tonalitesi içeren cümlelerdeki gibi tehdit ya da öfke içermediği, Sarastro'nun kutsal gücünün göstergesi niteliğinde olduğu söylenebilir.

Fa minörün çeken fonksiyonunda başlayan “*Doch sollten sie zu Grabe gehen*” (*ama onların mezara gitmeleri gerekirse*) cümlesinde Sarastro'nun vokal hattındaki 34. ölçünün son 4'lüğüne denk gelen “*zu*” kelimesi ile başlayan, orkestradaki kontur bas ve trombonlarla bu cümlenin sonuna kadar ilerleyen katlanan unison, dikkat çekicidir. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 34.-36.ölçüler) Sarastro, çiftin ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını belirttiği sırada ortaya çıkan bu katlanan unison,

kasvetli bir Fa minör pasajı içerir.²⁰⁵ İnci bir arpej olarak kullanılan bu unisonlar, Brahms'ın Lied'lerinde ölüm fikrini öne sürmek ya da vurgulamak için sıkça kullanılır.²⁰⁶ Ayrıca bu cümlenin Fa minörün çeken fonksiyonda bitişi, Sarastro'nun söyleminde bir gerilim yaratır.



²⁰⁵ Bkz. (142), HERMANN, 1279.

²⁰⁶ Brian M. JONES, **Multi- Pianos**, *The Musical Times*, Vol.114 No.1561, 1973, 257.

29 SARASTRO

Sar. Laßt sie der Prü - fung Fröh - te se - hen. Doch soll - ten sie zu

çeken fonksiyonunun 7'lisi

E AÇ E Ç (Sol minör) apozyatür E.... Ç (Fa minör)

35

Sar. Gra - be ge - hen, so lohnt der Tu - gend küh - nen Lauf, nehmt sie in

apozyatür apozyatür

E (Fa minör) AÇ Ç E (Fa Majör) AÇ6 Ç E6 E

42

Sar. eu - ren Wohn - sitz auf! - nehmt sie in eu - ren Wohn - sitz auf! (134)

apozyatür

AÇ Ç E E6 AÇ6 Ç E.....

49 Tenore I, II (SARASTRO geht voraus, dann alle ihm nach ab.)

Coro Nehmt - sie in eu - ren Wohn - sitz auf! (123)

Basso I, II

Nota Örneği 3.6. 3: İkinci Perde, Birinci Sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” 29.-55. Ölçüler Arası.

Sarastro'nun, 37. ölçüde Fa Majörün ekseninde başlayarak başlayan “So lohnt der Tugend kühnen Lauf” cümlesi 40. ölçüde, kırık kalış ile biter (bkz. Nota örneği 3.6.3: 37.-40.ölçüler arası). Ayrıca “Tugend” (erdem) ve “Lauf” (yol) kelimelerinde apozyatür kullanımı dikkat çeker. 38. ölçüdeki “Tugend” kelimesi, Fa majörün altçeken ek altılısı fonksiyonundadır. Bu ölçüde, sadece Sarastro'nun vokal hattının ilk 8'lik notası, eksen fonksiyonunu uzatarak kelimeye vurgu yapar. Bu ölçüde aynı

armonik yapı devam ettiği ve bu apozyatür ile “*Tugend*” kelimesine vurgu yapıldığı için kelimeyi ölçünün sonuna kadar uzatarak nefes alıp yeni cümleye başlayabiliriz. 40. ölçüdeki “*Lauf*” kelimesinde yer alan apozyatür ise buradaki eksen ek altılısı fonksiyonundaki kırık kalış üzerinde gerçekleşir.

Yukarıdaki kırık kalıştan sonra 41. ölçüde Fa Majör tonalitesinde başlayan Sarastro’nun son cümlesi, “*Nehmt sie in euren Wohnsitz auf!*” (*Onları yanınıza alın!*) yine ölümü ima edişiyile önemlidir. Fakat 44. ölçüde Sarastro’nun vokal hattında “*auf!*” kelimesine denk gelen apozyatür, eksen fonksiyonunu bir vuruş geciktirerek buradaki ünlemi yumuşatır. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 41.- 44. ölçüler arası) Bu cümlenin ilk tekrarında, apozyatür ile yumuşatılan bu ünlem, Sarastro’nun, bahsi geçen çift için, hissettiği gerçek duyguları olabileceği düşünülebilir. Elbette Sarastro, çiftin sınavlarda başarısız olup ölmesini istememektedir. Burada önemli olan, çiftin sınavları geçerek aydınlanmalarıdır.

Cümlenin ikinci tekrarında, ilkinden farklı olarak cümle, mükemmel kadans ile biter; böylelikle “*Onları yanınıza alın!*” cümlesine net şekilde vurgu yapılmış olunur. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 45.- 48. ölçüler arası) Koronun da bu cümleyi tekrarlama ve orkestradaki kontrabas ve trombonlarla ezginin katlanması,²⁰⁷ Sarastro’nun sözlerinin onaylanması niteliğindedir. Sarastro’nun son cümlesinin ikinci tekrarında Bilgelik Tapınağı’nın baş rahibi olarak görevini sağlam bir şekilde yaptığını, bu kısmın armonik yapısıyla da ifade edildiği düşünülebilir. Ayrıca, Albert Hermann’ın *W.A. Mozart*, (Yale University Press, 2007) kitabında, Sarastro’nun tekrar ölümü ima eden son cümlesinin ezgisi, 33-36. ölçülerdeki (bkz. Nota örneği 3.6.3: 33.- 36. ölçüler arası) Fa minör ezgiye göre daha samimi olduğu belirtilir.²⁰⁸ Sarastro’nun son cümlesinin rahipler korusu tarafından tekrarında, ikinci tenorların

²⁰⁷ Walter EVERETT, *Voice Leading, Register and Self-Dicipline in “Die Zauberflöte”, Theory and Practice*, Vol. 16, 1991.

²⁰⁸ Bkz. (142), HERMANN, 1279

Sarastro'nun vokal hattındaki ezginin bir kısmını benzersiz bir şekilde söyledikleri görülür. (bkz. Nota örneği 3.6.3: 49. ve 50. ölçüler) Böylelikle buradaki kelimelerin tam anlamıyla mistik ifadeler ile donatıldığı düşünülebilir.²⁰⁹

3.7. İkinci Perde, On İkinci Sahne, No. 15 “In diesen heiligen Hallen”

Gece Kraliçesi'nin ikinci perde sekizinci sahnedeki Sarastro'ya karşı intikam içeren Re minör aryasında, Gece Kraliçesi, Pamina'ya Sarastro'yu öldürmesi için bir hançer vermiş ve oradan ayrılmıştır. Buna şahit olan Monostatos, Sarastro'ya karşı ele verme tehdidiyle Pamina'ya sahip olmak istemiş, fakat Pamina Monostatos'a direnirken Sarastro oraya gelmiş ve Monostatos'u oradan kovmuştur. Pamina ise Sarastro'ya annesinin cezalandırılmaması için yalvarmıştır. Sarastro, Gece Kraliçesi'nden nasıl intikam alacağını göstermek için bu bölümde ele alınacak “In diesen heiligen Hallen” aryasını söyler. Aryanın sözleri şöyledir:

“In diesen heiligen Hallen Kennt man die Rache nicht! und ist ein Mensch gefallen, Führt Liebe ihn zur Pflicht. Dann wandelt er an Freundes Hand vergnügt und froh in's bess're Land.” (Bu kutsal yerde intikam nedir bilinmez. Eğer biri düşerse aşk yol gösterir ona. Bir dost eli ona yardım eder, mutlu ve güzel ülkeye doğru.)

“In diesen heiligen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt, kann kein Verräter lauern, weil man dem Feind vergibt. Wen solche Lehren nicht erfreuen, verdient nicht ein Mensch zu sein.” (Bu kutsal duvarlarda, insanın insanı sevdiği yerde nefret nedir bilinmez, hainler barınamaz. Böyle bir öğretilen ders almayana değmez insan demeye.)

²⁰⁹ A.g.k., 1279.

Operanın ana teması olan “kardeşlik düşüncesi”ni²¹⁰ içeren Sarastro’nun bu ariasının, “*und ist ein Mensch gefallen, Führt Liebe ihn zur Pflicht*” sözleri ile kötüleşen anti-dramatik bir insancıl marşa dönüştüğü düşünülebilir.²¹¹ Sarastro, bu kutsal yerde intikamın barınmadığını anlatırken aniden sevgi ya da aşkın bir insana yol göstermesinden bahseder. Buradaki Olay akışındaki bu dönüşüm, müzikte de görülebilir.

Mozart’ın hümanist biçiminin iyi bir örneği olduğu düşünülen bu ariya, Gece Kraliçesi’nin karanlık batıl inançla özleştirilen Re minör tonalitesindeki²¹² ariasına kontrast oluşturan, Mi Majör tonalitesinde olup Alman şarkısı üslupunda yazılmıştır. Sarastro’nun Bilgelik Tapınağı’nın en yüksek rütbeli rahibi olmasına rağmen, rahiplerin benimsediği tarz yerine, Alman halk şarkısı biçimini benimsemesi, Pamina ile olan diyalogunu yapmacık olmayan, doğal bir yapıya sokmasına sebep olur. Bu ariya, samimiyet ve nezaket içermesinin yanı sıra mistisizm de içerir.²¹³

Aryanın girişinin (eksen-altçeken-çeken-eksen bağlantısı) mükemmel kadans ile başlaması, aryanın genel atmosferinin öngörüsü niteliğindedir. Buradaki mükemmel kadans ile Mi Majör tonaliteyi en doruk noktada işitmiş oluruz. Böylelikle, karanlık ve kötülüğe karşı parlak ışık saçan Sarastro, en iyi biçimde yansıtılmış olunur. Ayrıca *forte* nüansı olan 2. ölçüde, Sarastro’nun kötü ruhları uzaklaştıran itici gücünün temsil edildiği söylenir.²¹⁴ (bkz. Nota örneği 3.7.1: 1. ve 2. ölçüler) Bu girişte, yaylı çalgılar tarafından vurgulanan akorlara, orkestrada flüt,

²¹⁰ Bkz. (60), THOMSON, 209.

²¹¹ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

²¹² Bkz. (60), THOMSON, 208-209.

²¹³ Bkz. (142), HERMANN, 1279.

²¹⁴ A.g.k., 1279.

fagot ve korno ile yumuşaklık kazandırılması, müzikte hem sert hem de yumuşak bir mizaç çizilmesine yol açar.²¹⁵

Sarastro aryaya babacan, huzur veren bir ifade ile başlar.²¹⁶ Bu huzur hissi, Gece Kraliçesi'nden yaptıkları için intikam alınmayacağını göstergesi olarak yorumlanabilir.

Opera şarkıcısı için ilk cümlede önemli olan kelimeler, “*Hallen*” (*salon/yer*), “*Rache*” (*intikam*) ve “*nicht*” (*yok*) kelimeleridir. İlk cümlede vokal hatta ilerleyen ezgi, “*Hallen*” kelimesinde ve çeken fonksiyonunda biter. (bkz. Nota örneği 3.7.1: 2.- 4. ölçüler arası) Bu gerilim ile kutsal yerin üstünlüğünü belirtilir. Buradaki gerilim 5. ölçüde “*Rache*” kelimesinin eksen fonksiyonunda olmasıyla çözülür. Ayrıca bu kelimenin vokal hattında yer alan ezgi ile “*intikam*” kelimesinin altı çizilir. 6. Ölçüde Mi Majörün çekeninde biten bu cümlenin sonundaki “*nicht!*” kelimesinin ilk 8'liğinde Mi Majörün eksen fonksiyonu uzatan apozyatür, bu kelimenin vurgulanmasına neden olur. Bu cümlenin çeken fonksiyonunda bitmesi, gerilim yaratsa da apozyatür bu gerilimi yumuşatır. Böylece buradaki armonik fonksiyon ilişkileri ile bu kutsal yerde intikam duygusunun olmadığı vurgulanır. (bkz. Nota örneği 3.7.1: 5. ve 6. ölçüler)

²¹⁵ Bkz. (60), THOMSON, 210.

²¹⁶ Bkz. (142), HERMANN, 1279.

N°15 Aria

Larghetto

SARASTRO

(Mükemmel Kadans)

1. In die - sen heil - gen Hal - len kennt
2. In die - sen heil - gen Mau - ern, wo

Flauto I,II
Fagotto I,II
Cornolo I,II
Archi

Archi

p

f Tutti

Archi

p

5

Sar. man die Ra - che apoşyatür nicht! und ist ein Mensch ge - fal - len, führt
Mensch den Men - schen liebt - kann kein Ver - rä - ter - lau - ern, weil

E AÇ Ç E E AÇ Ç.....

9

Sar. Lie - be ihn zur Pflicht. Dann wandelt er an Freun - des
man dem Feind ver - gibt. Wen sol - che Leh - ren nicht er -

Fl. I, Flüt

çıkıcı motif

13

Sar. Hand ver - gnügt und froh ins bess - re Land, dann wan - delt
- freun, ver - die - net nicht ein Mensch zu sein, wen sol - che

E6 Ç (Si Majör) E AÇ6 Ç..... E = Ç (Mi Majör) E (Mi Majör)

AÇ6 (Si Majör)

inici motif

Ç E E

Nota Örneği 3.7. 1: İkinci Perde, On İkinci Sahne, No. 15 “In diesen heiligen Hallen
1.-15. Ölçüler Arası.

Sarastro'nun “und ist ein Mensch gefallen” (eğer biri düşerse) cümlesinde 7.
ölçüdeki “Mensch” kelimesinde yer alan Si diyez, özellikle Sarastro'nun birinci

perdenin finalinde Pamina'nın bir başkasını sevdiği hakkında yaşadığı duygu değişiminin yansıması olduğu düşünülebilir (bkz. Nota örneği 3.7.1: 7. ölçü). 6. ve 10. ölçülerdeki çeken bağlantıları,²¹⁷ burada bahsedilen “*und ist ein Mensch gefallen, Führt Liebe ihn zur Pflicht*” sözünü desteklerken ayrıca bu ilerleme (Fifth progressions), esas ezgiyi merkez konuma alır²¹⁸ (bkz. Nota örneği 3.7.1: 6.-10. ölçüler arası). Burada “*fallen*” (*düşmek*), Mi Majörün çeken fonksiyonundadır. “*Liebe*” (*aşk/sevgi*) ve “*Pflicht*” (*görev*) kelimelerinin olduğu 9. ve 10. ölçülerde Si bemol Majör tonalitesindeki tam kalış ile gerçekleşen Si bemol Majöre olan modülasyon, yeni bir olguyu meydana çıkartır (bkz. Nota örneği 3.7.1: 9. ve 10. ölçüler). Böylece bu aryada, sevgi sayesinde gerçekleşen görev tanımı meydana çıkmış olur. Ayrıca 10. ölçüdeki flüt partisiyle Sarastro'nun sesinin birleşimi, sıra dışı bir etki ortaya çıkartır.²¹⁹ Sarastro'nun 9. ölçüdeki ezgisinin, 10. ölçüde flüt tarafından tekrarlanması, Sarastro'nun belirttiği sevgi sayesinde olan görevin onayı niteliğindedir.

Aryanın ikinci bölümünde, aşk sayesinde ortaya çıkan görevin açılımı anlatılır. Bu bölümün başlangıcı 11. ölçüde, müziğin *staccato* kemanlar ile çıkıcı olan motife, viyolonsel ve kontrbasların inici bir motifle cevap vermesi, gizemli bir canlılık belirtisinin oluşumuna yol açar²²⁰ (bkz. Nota örneği 3.7.1: 11.-13. ölçüler arası). Sarastro'nun buradaki cümlesinde, “*Freundes*” (*dost*), “*Hand*” (*el*) “*froh in's bessre Land*” (*mutlu güzel ülkeye doğru*) kelimelerine yapılan vurgular önemlidir. 12. ölçüde “*Freundes*” Mi Majörün eksen fonksiyonunda olup 13. ölçüde “*Hand*” kelimesi apozyatür ile çeken fonksiyonundadır (bkz. Nota örneği 3.7.1:13. ölçü). Böylece “*dostun eline*” önemli bir vurgu yapılmış olunur. Bu vurgu aynı armonik

²¹⁷ Fifth progressions.

²¹⁸ Bkz. (207), EVERETT, 110.

²¹⁹ Bkz. (142), HERMANN, 1279.

²²⁰ A.g.k., 1279.

fonksiyon ilişkileri ile “*Land*” kelimesinde de vardır. Böylece Sarastro’nun yardımlaşmayla daha iyi bir ülke yaratılacağına vurgu yaptığını söyleyebiliriz.

Tıpkı ikinci perde, birinci sahne, No. 10 “O Isis und Osiris” ariasında koronun Sarastro’nun cümlelerini tekrarlayıp onaylaması gibi bu ariyanın ilk kıtasının son cümlesinde, 15. ve 16. ölçüde Sarastro’nun vokal hattındaki ezginin 19. ölçüde orkestraya eklenmesi ve 20. ve 23. ölçülerde orkestranın bas arpejinin Sarastro’nun vokal hattıyla katlanan bir unison oluşturması, bu cümlenin vurgulanmasına neden olur.²²¹ 19. ve 23. ölçülerdeki “*Land*” kelimesi ve 26. ölçüde Sarastro’nun vokal hattındaki “*Land*” kelimesi, Mi Majörün eksenindedir. Bu kelime tam kalış ile bitirilmiştir. (bkz. Nota örneği 3.7.2:16.-26. ölçüler arası) Böylece “*mutlu ve güzel ülke*” vurgusunun pekiştirildiği görülür.

Ayrıca bu son cümledeki Sarastro’nun vokal hattındaki kalın sesler, ilk perde finalini hatırlatır.²²² Daha önce de bahsedildiği gibi Sarastro’nun yüceliği onun derinliğinde (pes seslerinde) yatıyordu. Buradaki Sarastro’nun kalın sesleri ile bu Sarastro’nun babacan ve sıcak tavırlarının yanı sıra bilgeliğinin de gösterildiği düşünülebilir. Sarastro’nun 20. ölçüde başlayan cümlesi, 26. ölçüdeki vokal hattının son notası ile birlikte yüce bir dönüşümün oluşmasına neden olur; Rahipler korosundaki ikinci perde, yirminci sahne No. 18, kardeşlik dünyası müziğinin bitişi gibi değişen bir armoni ile bu cümle biter.²²³ Ayrıca buradaki müzikte, flütün yerini fagot ve korna alırken, bir yandan insan sesi yaylılarla beraber bir süre eşlik eder. (bkz. Nota örneği 3.7.1: 20.-26 ölçüler arası) Sarastro’nun son cümlesi, Albert Hermann’ın *W.A.Mozart*, (Yale University Press, 2007) kitabında, “Masonik bir

²²¹ Bkz. (207), EVERETT, 110.

²²² Bkz. (142), HERMANN, 1279.

²²³ A.g.k., 1279.

görüntünün müzikal çağrışımı olarak birbirine yardım eli uzatan iki arkadaş daha iyi bir ülkeye doğru yola koyulurlar.” ifadesi belirtilir.²²⁴

16 Sar. er an Freun-des Hand ver-gnügt und froh ins bess-re Land, dann wan-delt
Leh-ren nicht er-freun, ver-die-net nicht ein-Mensch zu sein, wen sol-che
+ Fl. I

Archi I. Flüt

20 Sar. er an Freun-des Hand ver-gnügt und froh ins bess-re Land, ins
Leh-rèn nicht er-freun, ver-die-net nicht ein-Mensch zu sein, ein
Fl.

I. Flüt

24 Sar. bess-re, bess-re Land.
Mensch, ein Mensch zu sein. (147)

+ Fl.
+ Cor.

Tutti

+ Fag. Dal segno

Nota Örneği 3.7. 2: İkinci Perde, On İkinci Sahne, No. 15 “In diesen heiligen Hallen 16.-28. Ölçüler Arası.

²²⁴ A.g.k., 1283.

Ayrıca ikinci kıtadaki sözleri de buradaki armonik fonksiyon ilişkileri ile eşleştirdiğimizde önemli kelimelerin vurgulandığını görürüz. Böylelikle burada verilen mesajın altı çizilmiş olunur.

Bu ariyanın yorumunda, armonik fonksiyon ilişkileri ile vurgulanan yerlerin, bir opera şarkıcısı tarafından ekstra vurgu yaparak söylenmemesi, müziğin doğal akışını bozmaması, bestecinin amacıyla uyumlu olacaktır. Aynı durum, buradaki solo flüt için de geçerlidir. Mozart'ın burada kullandığı Alman halk şarkısı formu ile Sarastro'yu resmîyetten uzak tutarak mesafeli bir tarzdan kaçındığı düşünülebilir. Böylelikle Mozart'ın, Sarastro'yu en doğal şekliyle yansıttığı söylenebilir.

Burada dikkat çeken diğer bir husus, Sarastro'nun ezgisinin flüt tarafından tekrarlanması ve böylece Sarastro'nun sözlerinin teyit edilmesidir. Sarastro'nun ikinci perde, "O Isis und Osiris" ariyasındaki Sarastro'nun sözlerini ve ezgisini tekrarlayan rahipler burada değilse, buradaki flüt kimi temsil ediyor? Buradaki flüt, onun yumuşak kalpli ve insancıl yönünün yansıması için de kullanılmış olabilir. Ayrıca bu kısım, masonik öğretinin insancılığı olarak da yorumlanır.²²⁵ Farklı bir açıdan bakarsak birinci perde finalinde Sarastro'nun Pamina'ya olan sevgisi ile Tamino'nun Paminaya aşık olduğu belirtilmiştir. Burada ve birinci perde on sekizinci sahnede önemli olan "*Liebe*" kelimesi yani Sarastro ve Tamino'nun sevgisi, onları yapması gereken göreve götürür. Böylelikle Sarastro'nun bu sözlerini flüt sesi Tamino'yu temsil edebilir. Çünkü bu görev "daha güzel bir ülke" içindir. Tamino bir prensdir ve gelecekte bir ülkenin hükümdarı olacaktır. Sarastro ise Bilgelik Tapınağı baş rahibi olarak prensin zorlu imtihanlardan geçerek aydınlanmasına sebep olur.

²²⁵ Bkz. (60), THOMSON, 210.

Bunu Platon'un *Devlet*'indeki "Filozof Kral" görüşüne benzetebiliriz.²²⁶ Bu yüzden, Sarastro ve Tamino'nun sevgi sayesinde oluşan amaçları "daha güzel bir ülke" içindir. Sarastro'nun ezgisini tekrarlayan flütler. Tamino'nun düşünceleri (amacı) olabilir.

3.8. İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: "Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?"

Diğer kişilerin yana sıra bilim insanı Abraham, Mozart'ın karakterlerinin ensemble'lardaki yüzleşmelerde üst düzeyde bireyselliğe ulaştığını söyler. Bu saptama, Sarastro, Tamino ve Pamina'nın yer aldığı ikinci perdenin yirmi birinci sahnesindeki 19 numaralı ikinci perde, yirmi birinci sahne "Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?" terzetto'sunda da görülür.²²⁷

Sarastro, Tamino'nun nerede olduğunu soran Pamina'ya, son veda konuşması için onu beklediğini söyler. Fakat burada Pamina'ya Sarastro ve Tamino tarafından tapınağa aday olan Tamino'nun bu imtihanlardan güvenli bir şekilde geçeceğinin garantisi verilir. Sarastro'nun konuşma diyalogları ile şarkı söylemesi arasındaki çelişkinin, özellikle buradaki son vedalaşma Terzetto'sundan önceki diyaloglarda ve Terzetto'nun kendisinde belirgin olarak meydana çıktığı söylenir.²²⁸

²²⁶ PLATON, *Devlet*, çeviri: Cenk Saraçoğlu-Veyssel Atayman, BS Yayın, 473d.

²²⁷ Bkz. (243), EVERETT.

²²⁸ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

Terzetto öncesindeki diyaloglarda Sarastro, henüz sınavın devam ettiğini anlamayan Pamina'ya karşı katı bir tutum sergiler.²²⁹ Bu katı tutumdan sonra terzetto, Pamina'nın endişeli sorusu ile başlar:

“*Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?*” (Ya seni, kıymetlimi tekrar göremezsem?)

Birinci perdenin finalinde Sarastro'nun kızgınlığına karşı Pamina'nın naif cevabı ile aynı tonalitede olan bu terzetto, Si bemol Majör tonalitesindedir. Pamina'nın çeken fonksiyonunda biten cümlesi, onun buradaki naif ve endişeli sorusundaki gerginliğini vurgular. Ayrıca burada Pamina, daha önce birinci perde, birinci sahne No. 1 ve birinci perde, dördüncü sahne No. 3'de duyduğumuz Tamino'nun olgunlaşmamış ve dürtüsel ruhunu temsil etmeye başladığı söylenir.²³⁰

Sarastro, cevap verir: “*Ihr werdet froh euch widersehn!*” (Kavuşacaksınız elbet.)

Sarastro, ikisinin de arkasında durmakta ve onları bir yandan teselli edip diğer yandan yükümlülükleriyle yüzleşmeye teşvik ederek²³¹ cümlesine başlar. Nitekim 4. ölçüdeki “*froh*” kelimesindeki kırık kalıpta eksen ek altılısının kullanılması, bu görüşmenin bir veda olmadığını gösterir. Oysa örneğin Si bemol Majörün eksen ek altılısı yerine ekseni kullanılmış olsaydı, çiftin kavuşması desteklenmiş olmayacaktı. (bkz. Nota Örneği 3.8.1: 3. ve 4. ölçüler)

²²⁹ A.g.k., 155-159.

²³⁰ Bkz. (207), EVERETT. 111-113.

²³¹ Bkz. (142), HERMANN, 1286.

Nº 19 Terzetto

Andante moderato

PAMINA SARASTRO

Soll ich dich Teu - rer nicht mehr sehn? - Ihr wer-det froh euch wie - der

Oboe I, II
Fagotto I, II
Archi

p Archi
Fag.

5 E (Si bemol Majör) TAMINO E6 AÇ6

Sar. Pam. T. - sehn! - Dein war - ten töd - li - che Ge - fah - ren! Die Göt - ter mö - gen mich be -

9 Ç PAMINA AÇ TAMINO Ç

T. Pam. - wah - ren! Dein war - ten töd - li - che Ge - fah - ren! - Die Göt - ter mö - gen mich be -

Sar. SARASTRO Die Göt - ter mö - gen ihn be -

13 E AÇ Ç

T. Pam. - wah - ren! Du wirst dem To - de nichtent - ge - hen, mir flü - stert die - ses Ah - nung

Sar. - wah - ren!

E AÇ Ç (Fa Majör) Çeken pedali.....

Nota Örneği 3.8. 1: İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: "Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?" 1.-16. Ölçüler Arası.

Pamina, yine de tedirgindir: “*Dein warten tödliche Gefahren!*” (Ölüm pusuda bekliyor seni!)

Sarastro’nun cevabı olumlu olsa da Pamina’nın endişesi, cümlesinin alt çeken fonksiyondaki bitişle verilir.

Tamino, cevap verir: “*Die Götter mögen mich bewahren!*” (Tanrılar koruyacak beni!)

Tamino’nun bu cümlesinin tam kalış ile bitmesi, ifade edilenin netliğinin göstergesidir (bkz. Nota Örneği 3.8.1: 8. ve 9. ölçüler). Fakat bu sözlerden sonra, 9. ve 10. ölçülerde Pamina’nın “*Dein warten tödliche Gefahren!*” cümlesini tekrarladığında “*tödliche*” (ölüm) kelimesinin ilk hecesinde Si bemol Majörün ekseninin 7’lisi olan La bemol notasına çıkmasıyla Tamino’yu kaybetme endişesi ifade edilir. Opera şarkıcısının bu ses üzerinde ekstra vurgu yapmaması tavsiye edilir; zira armonik fonksiyon ilişkileri bu vurguyu zaten yapmaktadır (bkz. Nota Örneği 3.8.1: 9. ve 10. ölçüler).

Sarastro ve Tamino, birlikte tekrarlar: “*Die Götter mögen ihn/mich bewahren!*” (Tanrılar koruyacak onu/beni!)

Sarastro ve Tamino’nun birlikte verdiği bu cevabın yine tam kalış ile bitmesi, buradaki ifadenin netliğini vurgular.

Pamina, şöyle der: “*Du wirst dem Tode nicht entgehen, mir flüsters dieses Ahnung ein.*” (Ölüme gidemezsin, içimden bir ses böyle fısıldıyor.)

14. ölçüde Fa minörün çekenini üzerinden devam eden Pamina’nın bu cümlesinde çeken pedalının kullanımı Pamina’nın yaşadığı gerilimi yükseltir (bkz. Nota Örneği 3.8.1: 14. ölçü).

Tamino ve Sarastro, yine birlikte konuşur: “*Der Götter Wille mag geschehen, ihr Wink soll mir (ihm) Gesteze sein!*” (Eğer tanrıların emri böyleyse itirazım yoktur!)

Sarastro ve Tamino’nun yukarıda verilen cümlesi mükemmel kadans ile biter; böylece Pamina’nın gerilimi bozulur. Armonik yapı ışığında Pamina’nın gerilimi başlangıçta çeken ve altçeken fonksiyonları ile verilmiş, Tamino ve Sarastro’nun bu gerilimi, eşit bir devamlılık yoluyla ortadan kaldırmaya çalıştığı söylenebilir²³² (bkz. Nota Örneği 3.8.2: 17.- 21. ölçüler arası).

Pamina, şöyle der: “*O liebest du wie ich dich liebe, Du würdest nicht so ruhig sein.*” (Sen de benim sevdiğim gibi beni sevseydin böyle sessiz gitmezdin.)

Pamina’nın 25. ölçüdeki bu cümlesi, Sol minörün alt çekenini ile biter fakat sonrasında “*Du würdest nicht so ruhig sein*” sözlerini tekrar ettiğinde cümle Sol minördeki tam kalış ile biter; bu fark, Tamino’nun artık onu sevmediği düşüncesine net olarak inandığı şeklinde yorumlanabilir. Fakat Tamino, sınavların bir gereği olduğu için onunla konuşmamaktadır. Pamina burada Tamino’nun sessizliğine karşı çıkar; Pamina, adeta Tamino’nun kendi yolundan gösterdiği sebat ile dalga geçerken, Sol minör “5th. Progression” beşli ilerleme (çekenin-çeken bağlantısı) ile karşılık verir²³³ (bkz. Nota Örneği 3.8.2:21.-27. ölçüler arası). Bu bağlantı sayesinde çeken fonksiyonu üzerindeki vurgu artarak Pamina’nın gerginliği meydana çıkarılır.

²³² Bkz. (142), HERMANN, 1287.

²³³ Bkz. (207), EVERETT, 113.

17 TAMINO
 Pam. T. ein! Der Göt-ter Wil-le mag ge-sche-hen, ihr Wink soll mir Ge-set-ze
 Sar. Der Göt-ter Wil-le mag ge-sche-hen, ihr Wink soll ihm Ge-set-ze

21 PAMINA
 T. sein. O lieb-test du, wie ich dich lie-be, du wür-dest nicht so ru-hig
 Sar. sein.

25 TAMINO
 Pam. T. sein, du wür-dest nicht so ru-hig sein. Glaub mir, ich füh-le-glei-che
 Sar. Glaub mir, er füh-let-glei-che

29
 T. Trie-be, werd'e-wig dein Ge-treu-er sein, werd'e-wig dein Ge-treu-er
 Sar. Trie-be, wird e-wig dein Ge-treu-er sein, wird e-wig dein Ge-treu-er

E E6 AÇ6 Ç..... E AÇ6 Ç.....
 E Ç2 (Sol minör) E TAMINO AÇ6 E (altere)
 AÇ Ç2 E AÇ6 Ç..... E E6=E(Mi bemol Majör) C (Mi bemol Majör).....
 E..... AÇ6 Ç6 E6 E AÇ6 Ç.....

Nota Örneği 3.8.2: İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: "Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?" 17.-32. Ölçüler Arası.

Tamino ve Sarastro, Pamina'yı teskin etmeye çalışır: “*Glaub mir, ich fühle (er fühlt) gleiche Triebe, werd’(wird) ewig dein Getreuer sein.*” (İnan bana ben de aynı duyguları hissediyorum. Sana her zaman sadık kalacağım.)

Bu terzetto’daki cümleler giderek daha uzun hâle gelirken Pamina’nın Sol minör tonalitesi ile gösterilen çaresizliğini, Tamino ve Sarastro cevaplarındaki Mi bemol Majör tonalitesine olan modülasyon ile bozulur²³⁴ (bkz. Nota Örneği 3.7.2: 27. ölçü). Sarastro ve Tamino’nun bu cümleleri, tam kalış ile biter; böylece bir kez daha sözlerinin netliği vurgulanmış olur (bkz. Nota Örneği 3.8.2:32. ölçü ve Nota Örneği 3.8.3:33. ölçü).

Sarastro, şöyle der: “*Die Stunde schlägt, nun müßt ihr scheiden; Tamino muß nun wieder fort! Nun eile fort, dich ruft dein Wort! Die Stunde schlaegt, wir sehn uns wieder.*” (Vakit tamam, Tamino kendi yoluna gitmeli! Yeminin seni çağırıyor! Vakit tamam, görüşmek üzere.)

Pamina, Tamino’ya veda eder: “*Wie bitter sind der Trennung Leiden! Tamino muss nun wirklich fort! So musst du fort? Tamino, lebe wohl! Ach, goldne Ruhe, kehre wieder! Lebe wohl!*” (Ne acı bir ayrılıştı! Tamino şimdi gitmeli! Böyle mi gideceksin? Tamino, hoşça kal! Altın huzur geri dön! Hoşça kal!)

Tamino, cevap verir: “*Wie bitter sind der Trennung Leiden! Pamina, ich muss wirklich fort! Nun muss ich fort! Pamina, lebe wohl Ach, goldne Ruhe, khere wieder! Lebe wohl!*” (Ne acı bir ayrılıştı! Pamina, şimdi gitmeliyim! Altın huzur geri dön! Hoşça kal!)

²³⁴ A.g.k., 1287.

Sarastro'nun 33. ve 35. ölçülerdeki “*Die Stunde schlägt, nun müßt ihr scheiden*” sözlerine denk gelen Do minördeki tam kalış ile ayrılma vaktinin geldiğini vurgulanır (bkz. Nota Örneği 3.8.3: 33.-35 ölçüler arası). Aslında bu ayrılış, Tamino'nun aydınlanması içindir. Do minör tonalitesinin Sarastro tarafından kullanması, Sarastro'nun o an ki duygu durumunu gösterebilir. Bu duygu durumu, Tamino'nun aydınlanmayı yaşamaması için oradan ayrılmasının gerekliliğinin ifadesi olabilir. Fakat Pamina ve Tamino'nun “*Wie bitter sind der Trennung Leiden!*” sözleri Si bemol Majör altçeken altılısında bitmesi, Sarastro'nun Do minör tonalitesine karşı tatlı bir gerilim yaratır (bkz. Nota Örneği 3.8.3: 36. ölçü).

33 PAMINA
Pam. Wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den!
T. sein. Wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den!
Sar. sein. Die Stun - de schlägt, nun müßt ihr scheiden, die Stunde
E C (Do minör) E E = AÇ6 (Si bemol Majör)

37
Pam. wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den!
T. wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den! Fa - mi - na,
Sar. schlägt, nun müßt ihr scheiden! Ta - mi - no muß nun wie - der
C E Fag.II E6 E

41
Pam. Ta - mi - no muß nun wirk - lich fort! Ta -
T. ich muß wirk - lich fort! wirk - lich fort! Wie bit - ter sind der Tren - nung
Sar. fort! wie - der fort! Die Stunde schlägt, nun müßt ihr schei - den, Ta - mi - no
Ob. Archi artmış altılı
AÇ E (Si bemol minör) AÇ (Fa minör) C (Fa minör) E C

Nota Örneği 3.8. 3: İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: “Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?” 33.-44. Ölçüler Arası.

Sarastro'nun yukarıda verilen sözlerine eşlik eden motifin 35. ve 38. ölçülerde duruşu, aşıklara ıstırap ve acılarını tam olarak ifade etme olanağını sağlar²³⁵ (bkz. Nota Örneği 3.8.3: 35 ve 38. ölçüler). Sarastro bu sözleri, 39. ölçüde başlayan, “*Tamino muß nun wieder fort!*” sözlerinde, 40. ölçüde önce Tamino, sonra da 41. ölçüde Pamina Sarastro'ya katılır. Bu cümle Tamino ve Pamina'nın “*wirklich fort!*” sözlerine denk gelen Fa minördeki tam kalışla biter (bkz. Nota Örneği 3.8.3: 39.-43. ölçüler arası). Bu bitişle Tamino'nun oradan ayrılacağı gerçeğinin acısını vurgulanmış olur. Ayrıca Sarastro'nun da 47. ölçüde, çeken-eksen (tam kalış) bağlantısıyla “*fort!*” ünlemini söylemesi, bu gerçeğin vurgulanmasıdır (bkz. Nota Örneği 3.8.4: 46. ve 47. ölçü). Fakat Pamina'nın vokal hattındaki “Tamino!” vurgularına karşı Sarastro, bir ölçülük “*nun muss er fort!*” (Şimdi gitmek zorunda) cümlesi ile Si bemol Majör tonalitesine geçerek karamsar ortamı yumuşatır. Ayrıca Pamina'nın 49. ve 51. ölçülerdeki vokal hattındaki apozyatür, “*fort!*” ünlemini yumuşatır. Her ne kadar Pamina'nın ağızından “*o gitmeli!*” kelimeleri çıksa da asıl isteğinin Tamino'nun oradan ayrılmaması olduğunu, bu apozyatür sayesinde anlayabiliriz (bkz. Nota Örneği 3.8.4: 49 ve 51. ölçüler).

Pamina'nın en çok ihtiyacı olduğu bu anda Tamino, Pamina'ya yaklaşır ve vedaları gittikçe daha şefkat ve özlemlerle dolmaya başlarken Sarastro gittikçe daha kararlı bir tutum sergiler.²³⁶ Sarastro'nun bu tutumunu, 51. ölçüden sonra aşıkların birbirlerine seslenişleri ve veda edişleri sırasında Sarastro'nun 53. ve 58. ölçüler arasındaki söylemlerinde çeken-eksen bağlantısının (tam kalışın) tekrarlanmasından anlayabiliriz (bkz. Nota Örneği 3.8.4: 49 ve 51.-56 ölçüler arası ve Nota Örneği 3.8.4: 57. ve 58. ölçüler).

²³⁵ A.g.k., 1287.

²³⁶ A.g.k., 1287.

45

Pam. - mi - no! Ta - mi - no! so mußtdu
 T. Lei - den! Pa-mi-na, ich muß wirk-lich fort! nun muß ich fort!
 Sar. muß nun wie - der fort, nun wie - der fort! nun muß er fort!

- Fagartmıs altı

E..... Ç E..... E= Ç(Si bemol Majör)

49

Pam. fort! so mußtdu fort! Ta -
 T. nun muß ich fort! Pa - mi - na!
 Sar. nun muß er fort!

Ob.
 Fag.

E (Si bemol Majör) AÇ6 Ç..... E AÇ6.....

53

Pam. - mi - no! le - be wohl! le - be wohl! le - be, le - be,
 T. le - be wohl! le - be wohl! le - be, le - be,
 Sar. Nunei - le fort! dich ruft dein Wort! Nunei - le, nun ei - le,

Archi
 Fag.

Ç..... E..... Ç..... E..... Ç..... E..... Ç.....

Nota Örneği 3.8. 4: İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: “Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?” 45.-56. Ölçüler Arası.

57

Pam. le - - be - wohl! O gold - ne Ru - he!

T. le - - be - wohl! O gold - ne Ru - he!

Sar. nunei - le fort, dich ruft dein Wort! Die Stunde schlägt! die Stunde (altere)

Ob. I
Fag. I
Archi

mf

61 Ç..... E..... (altere)

Pam. o gold - ne Ru - he! keh - re wie - der!

T. o gold - ne Ru - he! keh - re wie - der!

Sar. schlägt! die Stunde schlägt! die Stunde schlägt! Wir sehn uns

p *mf* *f* *p* *f* *p*

AÇ = E (Do minör)..... AÇ6 (altere) E6 (Sol minör)
Ç (Sol minör) E (Mi bemol Majör)

65

Pam. keh - re, keh - re wie -

T. keh - re, keh - re wie -

Sar. wie - der! Wir sehn uns wie -

Ç..... E E6 AÇ6 (Si bemol Majör) Ç

Nota Örneği 3.8. 5: İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: “Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?” 57.-68. Ölçüler Arası.

Terzetto'nun devamında, 58. ve 64. ölçüler arasında, Sarastro'nun sözleri ısrarlarla devam ederken vokal hattında ve ona eşlik eden orkestrada kromatik bir çıkıcı yükseliş olur. Aşıkların da vokal hattı aynı yönde ilerler; böylece coşkulu bir patlama meydana gelir.²³⁷ Sarastro'nun buradaki çıkıcı yükselişi, Sol minörün çekeni ile başlar, fakat 64. ölçüde Sol minörün eksen ek altılısı olan Mi bemol Majörün ekseni, Mi bemol Majör tonalitesine olan modülasyon ve *forte* nüansı ile sonuçlanır (bkz. Nota Örneği 3.8.5: 58.-64. ölçüler arası). Eğer Sarastro'nun çıkıcı yükselişi, Sol minör tonalitesi ile sonuçlandırılıysaydı, daha önce gördüğümüz gibi Sarastro'nun ve Rahip'in Sol minör tonalitesindeki çıkışları gibi bir güç gösterisi olarak yorumlanabilirdir. Fakat burada, Sarastro'nun kızgınlık ve güç gösterisi yapacağı bir durum olmadığı için operada önem arz eden Mi bemol Majör tonalitesindeki *forte* nüansı ile gelen çıkıcı yükselişi, aşıkların ayrılma zorunluğunun sevgi ve erdem için olduğunun kanıtıdır. Bu modülasyon ile aşıkların duyguları tipik bir biçimde sessiz bir hüznə dönüşür ve bu hüznün, aşıkların vokal hattında, 67. ölçüdeki *coloratura* motif ile çok daha etkileyici bir izlenim yaratır²³⁸ (bkz. Nota Örneği 3.8.5: 67. ölçü).

Terzetto'nun sonunda Sarastro aşıklara söz verir: “*Wir sehn uns wieder!*” (*Tekrar görüşeceğiz!*) Tam bu noktada, sesi özel bir ifade kazanır.²³⁹ Sarastro'nun vokal hattı orkestradaki bas hat ile katlanır; buradaki kelimeler 2'lik notlar ile söylenir. Bu cümle, Si bemol Majördeki tam kalış ile biter. Sarastro'nun vokal hattında yer alan kalın sesler ile buradaki armonik fonksiyon ilişkilerin birleşimi, Sarastro'nun bilgeliği ile bu cümlede söylediklerinin net olduğunun vurgusudur (bkz. Nota Örneği 3.8.6: 72.-75. ölçüler arası).

²³⁷ A.g.k., 1287.

²³⁸ A.g.k., 1287.

²³⁹ Bkz. (128), KAISER, 155-159.

Aşıkların içtenlikli Almanca vedaları (*Wir sehn uns wieder*), çoktan birbirlerinden uzaklaşmışlarcasına hayli şefkat içeren bir nota üzerinde sönümlenir.²⁴⁰

69

Pam. -der! Le - - be wohl!

T. -der! Le - be wohl!

Sar. -der! Wir sehn uns

E Ç (altere) E E6 Ç E6 Ç E AÇ (altere)

74 (entfernen sich)

Pam. le - be wohl! (167)

T. le - be wohl! (178)

Sar. wie - - der! (214)

Legni Archi Tutti

Ç E Ç Ç E

Nota Örneği 3.8. 6: İkinci Perde, Yirmi Birinci Sahne, No. 19 Terzetto: “Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?” 69.-78. Ölçüler Arası.

²⁴⁰ Bkz. (142), HERMANN, 1287.

3.9. İkinci Perde, Yirmi Altıncı-Otuzuncu Sahneler, No. 21: “Bald prangt, dem Morgen zu verkünden”

Gece Kraliçesi ve Sarastro'ya ihanet eden Monostatos'a eşlik eden Üç Kadın, Bilgelik Tapınağı'na girip burayı yok etmek istemiş fakat Sarastro, onları yenilgiye uğratmıştır.

Sarastro, zaferini duyurur: “*Die Strahlen der Sonne vertrieben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Macht!*” (Güneş ışıklarıyla kayboldu gece, İkiyüzlülerin gizli gücü zarar gördü!)

Sarastro'nun bu güçlü reçititatifinden önce Gece Kraliçesi, Monostatos ve Üç Kadın'ın karanlık ve gericiliği temsil eden Do minör ensemble'nin bitmesinin ardından sahne görüntüsü, librettoda şu şekilde belirtilir: “*Sahne değişir. Şimşek, yıldırım, rüzgar. Sonra aniden bir parlaklık*”, Sarastro görünür, Tamino ve Pamina rahiplerin cübbesinden giymişlerdir. Onların yanında rahipler ve üç çocuk bulunmaktadır.” Buradaki sahne görüntüsünü, Thomson'un kitabında yer alan Henning'in yazdıklarının alıntısı ile: “*Bastille'in yıkıntıları üstünde yükselen güneş, akla aykırılığın ve batıl inancaların bulutlarını dağıtmış ve Satürn çağına yeniden dönüşe olanak vermiştir.*” buradaki durumu, Fransız Devrimi ile Fransa'da Akıl Çağı'nın başlatması, yeni bir şafak sökümüne yol açmasına sebep olması ile bağdaştırılabilir.²⁴¹

817. ölçüdeki Do minör tonalitesi, Si bemol Majörün altçekenine ve 824. Ölçüde başlayan Sarastro'nun reçitatifinde Si bemol Majöre tonalitesine geçer. Gerginlik yüklü kromatik bas hattının, Si bemol Majörün çeken fonksiyonuna varması, bu modülasyonun gerçekleşmesinin olağan kararını gösterir. Buradaki armonik hareket,

²⁴¹ Bkz. (24), PUPLIG, 216.

buradaki ezgi hattının daha büyük bir amaç duygusu içermesine sebep olarak, bu iki pasaj arasındaki uçurumu kapatır²⁴² (bkz. Nota Örneği 3.9.1: 817.-823. ölçüler arası).

824. ölçüde başlayan Sarastro'nun reçitatifi Si bemol Majörün ekseni (Mi bemol Majörün alt çeken) ile başlar. Fakat 826. ölçüde “*Nacht*” kelimesindeki Mi bemol Majör tam kalış, “*Güneş ışıklarıyla kayboldu gece*” sözlerini net bir şekilde onaylar. Böylelikle Bilgelik Tapınağı'nın tonalitesi olan Mi bemol Majör ile karanlığın bilgelik sayesinde yenilgiye uğratıldığı da belirtilmiş olunur. Daha sonra tam kalış ile net bir şekilde “*zernichten der Heuchler erschlichene Macht!*” sözlerine vurgu yapılarak Sarastro'nun zaferi ilan edilir (bkz. Nota Örneği 3.9.1: 824.-829. ölçüler arası).

Böylelikle bu operanın sonunda karanlığı temsil eden Do minör tonalitesinden Mi bemol Majöre yapılan modülasyon, karanlığı aydınlatan Sarastro'nun güneş gibi doğmasının tasviri gibidir. Sarastro'nun söylemleri gibi zaferi de nettir. Sarastro'nun ani zaferi, peri masalları ve Singspiel'leri andırsa da buradaki müzik ile karanlığın, Sarastro'nun ışığı ile nasıl aydınlandığını ustaca görebiliriz.

²⁴² Bkz. (142), HERMANN, 1297.

813 (versinken)

.d.N. -stür - zet in e - wi - ge Nacht! - (□)

1.D. -stür - zet in e - wi - ge Nacht! - (□)

3.D. -stür - zet in e - wi - ge Nacht! - (□)

Mon. -stür - zet in e - wi - ge Nacht! - (□)

Ob. *p* Archi

Ç (Do minör) E

(Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. SARASTRO steht erhöht; TAMINO, PAMINA, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten. DIE DREI KNABEN halten Blumen.)

816 +Clar. I

+Fag.

f +Cor., Cl. +Tbn. *p* Tutti Archi *p*

Ç..... E AÇ(Si bemol Majör) Ç.....

820 +Cor. *f* Tutti

824 Recitativo SARASTRO Maestoso

Sar. Die Strah-len der Son-ne ver-trei-ben die Nacht, zer-nich-ten der Heuchler er-

Ç (Mi bemol Majör) E AÇ

828 Andante

Sar. -schli - che-ne Macht! (□)

Soprano Heil sei euch Ge - weih - ten!

Alto Heil sei euch Ge - weih - ten!

Coro Tenore Heil sei euch Ge - weih - ten!

Basso Heil sei euch Ge - weih - ten!

Andante

Clar. + Fl. + Ob. + Cl.

Cor. I + Trbni.

Cor. II + Archi.

Vc. e B. + Fag. + Timp.

Ç..... E

Nota Örneği 3.9. 1: İkinci Perde, Yirmi Altıncı-Otuzuncu Sahneler, No. 21: “Bald prangt, dem Morgen zu verkünden” 813.-832. Ölçüler Arası.

SONUÇ

Sihirli Flüt operasına odaklanan bu çalışmada operaya kaynaklık eden eserler içinde en önemlisinin Wieland'ın *Dschinnistan* başlıklı masal derlemeleri olduğu görülmüştür. Nitekim *Dschinnistan*, *Sihirli Flüt* kadar dönemin diğer sahne eserlerine de ilham kaynağı olmuş etkili bir derlemedir. Yapılan çalışmayla *Sihirli Flüt* ile hem *Dschinnistan* hem de dönemin sahne eserleri arasındaki benzerlikler ortaya konmuş, operanın librettisti Emanuel Schikaneder hakkında daha önce hiçbir Türkçe kaynakta bulunmayan bilgiler aktarılmıştır. Böylelikle çalışmayla amaçlandığı gibi *Sihirli Flüt*'ün librettisti ve kullandığı kaynaklar üzerine Türkçe bir kaynak yaratılmıştır. Ayrıca bu eserin dönemin düşünce akımları ile ilişkisinin olduğu da görülmüştür. Bu bilgilerin, çalışmada ele alınan karakterlerin daha yetkin şekilde yorumlanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışma kapsamında yapılan armoni ile metin-müzik ilişkisine dair form ve armoni analizleri, birinci perde final, on beşinci sahnede yer alan orkestralı reçitatiflerinin içi içe geçen armonik yapısını açığa çıkarılmıştır. Böylece birinci perde final, on beşinci sahnenin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi sonucunda, *Sihirli Flüt*'ün Singspiel türünden farklı bir yapıda olduğu ve böylesi bir reçitatif anlayışının, Mozart'ı bu operayı bir "teutsche Oper" olarak adlandırmaya ittiği, net bir şekilde görülmüştür.

Yapılan form ve armoni analizleri ile metin-müzik ilişkisine dair analizler, incelenen sahnelerde yer alan karakterlere daha içeriden bir bakışın elde edilmesini sağlamıştır. Buna göre bir sanatçının, Bilgelik Tapınağı'ndaki Sarastro ve Sprecher (Priester / Konuşmacı) karakterlerini, bestecinin yazdığı müziğin bir parçası hâline getirmesi ve eseri bir bütün olarak tanınması, mümkün hale getirilmiştir. Ayrıca çalışma kapsamında yapılan tüm analizler sayesinde, eserin armonik yapısı ile libretto arasında tutarlı bir ilişkinin olduğu görülmüştür: Aynı metni içeren cümlelerin tekrarında yer alan farklı armonik fonksiyon hareketlerinin, bu cümlere farklı anlamlar kazandırdığı tespit edilmiştir. Cümle sonlarındaki eksen veya çeken

üzerinde besteci tarafından yazılan apojyatürlerin, müzik cümlesinin yumuşak veya vurgulu bir şekilde sona ermesinin yanında, vokal hattında yer alan cümle sonundaki kelimenin anlamında farklı etkilere yol açtığı görülmüştür. Böylelikle besteci tarafından yazılan bu apajyatürlerin metin üzerinde anlam değışikliklerine yol açtığı tutarlı bir şekilde görülmüştür.

Bu eser için önem arz eden kelimelerin vurgularının, armonik fonksiyon ilişkileri ile besteci tarafından yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu sebepten armonik fonksiyon ilişkileri ile yapılan vurgular haricinde icracının bu kelimelere fazladan vurgu yapmaması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Ton değışimlerinin (modülasyonların) metin ile ilişkisinde, karakterlerin belli tonlara göre duygu ve durum değışikliklerinin olduğu görülmüştür. Ton değışimleri ile karakter üzerindeki duygu durum değışikliklerinin açığa çıkarılması ile icracının bu duygu değışimlerini jest ve mimiklerinde algılaması kolaylaştırılmıştır. Böylelikle librettist ve bestecinin yarattığı karakterlerin en doğal biçimde canlandırılmasına katkı sağlanmıştır. Bu faktörlerin karakterlerin duygularının seyirciye aktarılmasına yardımcı olduğu, bu çalışma sonrasında gerçekleştirdiğim icra ve sahne performanslarında net bir şekilde hissedilmiştir.

Bütün bu ilişkilerin ortaya konması, bu rollerin sadece doğru teknik ve doğru diksiyon temelinde yorumlanamayacağı gerçeğini kanıtlar niteliktedir.

EKLER

EK 1: *Sihirli Flüt* Operasındaki Karakterler

Sarastro (bas): Bilgelik Tapınağı'nın baş rahibidir.

Tamino (tenor): Yirmi yaşında olan maceracı bir genç bir prens, Sarastro tarafından kaçırılan Pamina'ya aşık olarak onun kurtarılması için Bilgelik Tapınağı'na gider fakat orada ergenlikten erişkinliğe geçer.

Konuşmacı (Sprecher, bas/bas-bariton): Sarastro'nun sözcüsü niteliğindedir ayrıca Bilgelik Tapınağı'nda Sarastro'dan sonra gelen en önemli rahibidir. Yaşlı ve bilge bir rahip olduğu da söylenir.

Gece Kraliçesi (koloratur soprano): Sarastro'nun düşmanı olan bir kraliçedir.

Pamina (soprano): Sarastro tarafından kaçırılan, Gece Kraliçesi'nin kızıdır.

Birinci Kadın (soprano): Gece Kraliçesi adına çalışan üç kadından biridir. Bu kadınlar arasında en üst seviyede olup en önemli sese sahip olan kadındır.

İkinci Kadın (soprano): Gece Kraliçesi adına çalışan üç kadından ikincisidir.

Üçüncü Kadın (soprano): Gece Kraliçesi adına çalışan üç kadından üçüncüsüdür.

Üç Çocuk (soprano): Sarastro adına çalışan bu üç çocuk. Tamino ve Papageno'ya tavsiyeler verir, bazen onların eylemlerine engel olur.

Yaşlı Bir Kadın (Papagena, soprano): Sahnede ilk defa yaşlı ve çirkin bir kadın olarak görünen Papagena, oyunun sonunda Papageno'ya olan benzerliğiyle dikkat çeker. Sarastro'nun Papageno'ya ödül olarak vaat ettiği, onun eşi olacak olan genç bir kadındır.

Papageno (bas): Yirmi sekiz yaşında olup Gece Kraliçesi himayesinde yaşayan bir kuş avcısıdır. Pamina'nın Sarastro'dan kurtarılması için Tamino'ya eşlik eder.

Monostatos (tenor): Sarastro'nun hizmetinde çalışan, Afrika asıllı bir köledir. Kaçırılan Pamina'nın gardiyanıdır. Asları ondan nefret eder. Ayrıca Pamina'ya tecavüz etmeye kalkışır.

Zırhlı Adamlar (tenor & bas): Bilgelik Tapınağı'nın koruyucularıdır.

EK 2: *Sihirli Flüt* Operasının Konusu

“İsis ve Osiris Baş Rahibi Sarastro, Gece Kraliçesi'nin kızı Pamina'yı annesinden almıştır. Kraliçe, Prens Tamino'yu bir yılından kurtarmak için üç nedimesini gönderir; ona Pamina'nın bir resmini verirler; Sarastro'nun kötü bir büyücü olduğunu söylerler. Tamino, yanında Kraliçe'nin öksecisi Papageno ile birlikte Pamina'yı aramaya çıkar. Nedimeler ona sihirli bir flüt, Papageno'ya da sihirli çanlar verirler ve onlara üç oğlan çocuğun yol göstereceğini söylerler.

Sarastro'nun Mağribi hizmetçisi Monostatos, Pamina'nın peşindedir, onu iğfal etmeye çalışır. Papageno sihirli çanlarını çalarak onu kurtarır.

Üç Oğlan Çocuk Tamino'yu Bilgelik Tapınağı'na götürürler. Tapmakta, bir rahip Tamino'yu karşılar. Tamino ondan Sarastro'nun bir bilge ve iyi bir insan olduğunu, kötü bir kişi olan annesinden Pamina'yı kendi iyiliği için aldığını öğrenir. Çeşitli sınamalardan başarıyla geçer de Tapınağa kabul edilen bir kişi olursa Pamina'yı kendisine eş olarak alabileceğini Tamino'ya anlatırlar.

II: Perde'de Tamino, Sarastro ile Rahipler tarafından sorgulanır ve tekris edilmeye aday olarak kabul edilir. Monostatos bir kez daha Pamina'yı baştan çıkarmaya çalışır, ama Gece Kraliçesi onu engeller. Gece Kraliçesi, Sarastro'yu öldürmesi için Pamina'ya bir hançer verir.

Tamino konuşmamak sınavından geçmek zorundadır: Pamina'yı görebilir ama onunla konuşmamalıdır. Tamino'nun kendi sini sevmediğini sanan Pamina, o hançerle intihar etmeye kalkar ama Üç Oğlan Çocuk onu kurtararak Tamino'ya getirirler. Çift, son ateş ve su sınavından sihirli flütün yardımıyla birlikte geçerler.

Papageno sınavı geçecek bir yeterlikte değildir. Kendisini as maya kalkar ama Üç Oğlan Çocuk onu kurtarırlar ve sihirli çanlarını çalmasını söylerler; ona eş olarak Papageno'yı getirirler.

Kraliçe ve nedimleri, Monostatos ile birlikte Bilgelik Tapınağı'na saldırırlar ama Sarastro onları yenilgiye uğratır. Tamino ile Pamina Aydınlananlar arasına katılmak üzere Bilgelik Tapınağı'na girerlerken, opera bir sevinç korosuyla sona erer."²⁴³

²⁴³ Bkz. (60), THOMSON, 243-244.

KAYNAKLAR**Kitaplar**

ALTAR, C. M. **Opera Tarihi, Cilt II**

BARENREITER EDITION, (2011), **Mozart Magic Flute, Vocal Score K620**

NADON, Christopher, **Enlightenment and Secularism: Essays on the Mobilization of Reason**, Lexington Books

BRANSCOMBE, Peter, (1991), **W.A. Mozart Die Zauberflöte**, Cambridge University Press,

BUCH, David J, (2008), **Magic Flutes & Enchanted Forests**, The University of Chicago Press Chicago & London,

CASSIRER, Ernst, (2017), **Rousseau, Kant, Goethe**, Çeviri: Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

HAREWOOD and PEATTIE, The Early Of Antony, **The New Kobbe's Opera Book**, New York

HERMANN, Abert, (2007), **W.A. Mozart**, Yale University Press New Haven And, London

İPŞİROĞLU, Nazan, (2014), **Mozart ve Verdi'de "İnsan" Sihirli Flüt ve Aida Bir Alımlama Denemesi**, Hayalperest Yayınevi Müzik

KAISER, Joachim, **Who's Who in Mozart Opera's**, Schirmer Books, New York

KÖCHEL, Dr. Ludwig Ritter von, (1862), **Verzeichniss sammelicher Tonwerke W.A. Mozart**, Leipzig,

LEE, Stephen J., (2004), **Avrupa Tarihinden Kesitler 1494-1798**, çeviri: Ertürk Demirel, Dost Kitapevi

MERİÇ, Cemil, (2008), **Kırk Ambar Cilt 1**, İletişim Yayınları, İstanbul

ORREY, Leslie, **Opera A Concise History**, Thames and Hudson

PLATON, **Devlet**, çeviri: Cenk Saraçoğlu-Veysel Atayman, BS Yayın

PUBLIG, Maria, (2004), **Mozart Dehanın Gölgesinde**, Çeviri: İlknur Özdemir, Can yayınları

ROWBOTHAM, Francis Jameson, (2015) **Büyük Müzisyenlerin Yaşam Öyküleri**, Çeviri: Arıcan Uysal, İlyada yayınevi

SOLOMON, Maynard, **Mozart**, çeviri: Ebru Kılıç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

TANİLLİ, Server, (1999), **Uygarlık Tarihi**, Adam Yayınları

THOMSON, Katharine, (2004), **Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü**, Pencere Yayınları, İstanbul

WALDOFF Jessica, (2006), **Recognitionin Mozart's Operas**, Oxford University Press

Makaleler

STUCKEY, Priscilla, (1995), **Light Dispels Darkness: Gender, Ritual, and Society in Mozart's "The Magic Flute"**, Journal of Feminist Studies in Religion, Vol. 11, No.1

BATES David, (2000), **The Mystery of Truth: Louis-Claude de Saint-Martin's Enlightened Mysticism**, Journal of the History of Ideas, Vol.61, No.4

BATLEY, E. M. (1965), **Emanuel Schikaneder: The Librettist of 'Die Zauberflöte'**, Music & Letters, Vol. 46, No. 3, Oxford University Press

BATLEY, E. M., (1969), **A Preface To Magic Flute**, London: Dobson,

BRANSCOMBE, Peter, **Schikaneder**, Oxford Music Online.

BRANSCOMBE, Peter, **Zauberoper**, Oxford Music Online.

BRANSCOMBE and BAUMAN, Peter, Thomas, **Singspiel**, Oxford Music Online.

BRODY, Elaine, (1981), **Notes, Second Series**, Vol. 37, No. 4,

BUCH, David J. (1992), **Fairy-Tale Literature and "Die Zauberflöte"**, Acta Musicologica, Vol. 64, Fasc. 1

CORKHILL, Alan, (2003), **Kant, Sade, and the Libertine Enlightenment**, Libertine Enlightenment

CURRAN, Jane, V., (2005), **Oral Reading, Print Culture, and the German Enlightenment**, *The Modern Language Review*, Vol. 100, No. 3

DENT, Edward J., (1954), **The Plot Of 'The Magic Flute**, *Music and Letters* XXXV, no. 2

DENT, Edward J. (1956), **Music & Letters**, Vol. 37, No. 1

ECKELMEYER, Judith, (1979), **"Novus Ordo Seclorum: Some Political Implications in the Libretto of *The Magic Flute*"**, *Eighteenth-Century Life* 5

ERCKMANN, F, (1921) **The Jubilee of the 'Magic Flute'**, *The Musical Times*, Vol. 62, No. 945

EVENDEN, Michael (2004), **Sarastro's Repentance: One Dramaturg's Advice on "The Magic Flute"**, Brigham Young University

EVERETT, Walter (1991), **Voice Leading, Register, and Self-Discipline in "Die Zauberflöte**, *Theory and Practice*, Vol. 16

HEARTZ, Daniel (1983), **La clemenza di Sarastro. Masonic Benevolence in Mozart's Last Operas**, *The Musical Times*, Vol. 124, No. 1681

HIATT, L. R., (1979), **Queen of the Night, Mother-Right, and Secret Male Cults** in *Fantasy and Symbol: Studies in Anthropological Interpretation*, ed. R. H. Hook, Academic Press, London and New York

ISTEL, Edgar, 1(927) **Mozart's 'Magic Flute' and Freemasonry**, *Musical Quarterly*

JONES, Brian M (1973), **Multi-Pianos**, The Musical Times Vol.114 No.1561

KARA, Yekta, (1985-1986 sezonu), **İstanbul Devlet Opera ve Balesi “Sihirli Flüt” Operası Program Kitapçığı**

KRZESZOWIAK, Prof. Dipl.-Ing. Dr. Tadeusz (2009), **Prospect Theater**

LANDON, Robbins, (1988), **Mozart’s Last Year**, London: Thames and Hudson,

MACPERHERSON, Jay, (2007), **The Magic Flute and Freemasonry**, University of Toronto Quarterly, Volume 76, n.4

ÖKTEM, Ayşe, **Mozart’ın Son Şaheseri: Sihirli Flüt**, Opera Türkiye

SPAETHLING, Robert, (1975), **Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute**, Eighteenth-CenturyStudies, Vol. 9, No. 1

STEVENSON, David, (1988), **The Origins of Freemasonry: Scotland’s Century, 1590-1710**, Cambridge University Press,

VOLKMAR Braunbehrens, (2014/2015 sezonu) **Oper Graz (Graz Operası) “Sihirli Flüt” Program Kitapçığı**, Graz

WATHERHOUSE, G., (1961), **GOETHE, GIESECKE, SCHIKANEDER AND “DIE ZAUBERFLÖTE”**, Trinity College Dublin, No. 95

ÖZGEÇMİŞ

İzmir doğumlu olan sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalından mezun olarak, 2007 senesinde İstanbul Devlet Opera ve Bale'sinin açtığı sınavı kazanmış ve kadrolu sanatçı olarak çalışmaya başlamıştır. Çeşitli yarışmalarda ödül alan sanatçı, Siemens opera yarışmasında ikincilik ödülü almış ve Universität Mozarteum Salzburg'da yaz eğitim bursu kazanarak opera dünyasının önde gelen isimleriyle masterclass çalışmaları yapan sanatçı, Avusturya Graz Operası'nın açtığı dinletiyi kazanarak “*Sihirli Flüt*”, “*Tosca*”, “*Otello*”, “*Guillaume Tell*” gibi eserlerde solist sanatçı olarak görev almıştır. Ayrıca Kanada'nın Lunenburg şehrindeki, The Lunenburg Academy of Music Performance'da yer alan Rossini Akademisinde, Rossini üzerine ün yapmış orkestra şefi, müzikolog ve besteci A. Zedda ile çalışma fırsatı bulmuş ve *Külkedisi Operası*'nda *Alidoro* rolünü seslendirmiştir. Daha sonrada The Lunenburg Academy of Music Performance'a tekrar davet edilerek Richard Margison ile *Luisa Miller* operasını çalışıp Walter rolünü bu operanın konser versiyonunda söylemiştir. Ayrıca sanatçı, KS. Prof. Chirista. Ludwig, KS B. Fassbender, A.T. Sintow gibi isimlerden eğitimler almıştır ve halen İstanbul Devlet Opera ve Balesinde kadrolu sanatçı olarak çalışıp birçok rolü seslendirmiştir.