

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

MOZART'IN "COLORATURA" KULLANIMININ KARAKTER
YARATIMINDAKİ ROLÜ
- SARAYDAN KIZ KAÇIRMA ÖRNEĞİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20116071 Nazlı Deniz SÜREN

Danışman:

Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL, 2019

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

**MOZART'IN "COLORATURA" KULLANIMININ KARAKTER
YARATIMINDAKİ ROLÜ**
- SARAYDAN KIZ KAÇIRMA ÖRNEĞİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20116071 Nazlı Deniz SÜREN

Danışman:

Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL, 2019

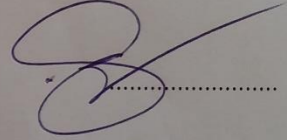
Nazlı Deniz SÜREN tarafından hazırlanan **MOZART'IN "COLORATURA" KULLANIMININ KARAKTER YARATIMINDAKİ ROLÜ – SARAYDAN KIZ KAÇIRMA ÖRNEĞİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 14 / 06 / 2019

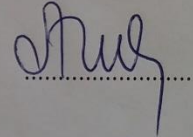
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

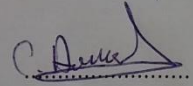
Jüri Üyesi : Prof. Çiğdem İYİCİL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Canan ARSLAN (Doğuş Üni.)



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI	IV
İÇİNDEKİLER	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	IX
ÖRNEK LİSTESİ	XIII
TABLO LİSTESİ	XV
1. GİRİŞ	16
2. MOZART DÖNEMİ VE “COLORATURA” KAVRAMINA GENEL BAKIŞ	18
2.1. Coloratura	18
2.1.1. Appoggiatura ve Tril.....	27
2.1.2. Acciacatura.....	28
2.1.3. Mordent	28
2.1.4. Gruppetto.....	29
2.1.5. Glissando.....	29
2.1.6. Slide.....	30
3. “SARAYDAN KIZ KAÇIRMA”OPERASININ BESTELENME AŞAMASI, KONUSU VE KARAKTERLERİ	32
3.1. Prömiyer Solistleri.....	36
3.2. Karakterler	38
3.3. Konu	39
4. KONSTANZE ROLÜNÜN İNCELENMESİ; DİVA’DAN DRAMA’YA, LİRİKTEN DRAMATIĞE BİR KARAKTERİN DÖNÜŞÜMÜ	40
4.1. Arya (Konstanze) Birinci perde Sahne 7, No:6 “Ach Ich Liebte, War So Glücklich”	43

4.2. Arya (Konstanze) İkinci perde Sahne 2, No:10 “Welcher Wechsel Herrscht In Meiner Seele... Traurigkeit, Ward Mir Zum Lose”	48
4.3. Arya (Konstanze) İkinci Perde Sahne 3, No:11 “Martern Aller Arten”	56
5. BLONDE ROLÜNÜN İNCELENMESİ; ESARET ALTINDA VE HİZMETÇİ ROLÜNDE DAHI GÜÇLÜ VE ETKİLİ VAROLUŞU.....	69
5.1. Arya (Blonde): İkinci Perde, Sahne 1, No:8 “Durch Zärtlichkeit Und Schmeicheln” .	69
5.2. Arya (Blonde) İkinci perde Sahne 6, No:12 “Welche Wonne Welche Lust”	72
6. SONUÇ.....	75
KAYNAKLAR	78
EKLER.....	81
ÖZGEÇMİŞ.....	84

ÖZET

MOZART'IN "COLORATURA" KULLANIMININ KARAKTER YARATIMINDAKİ ROLÜ –SARAYDAN KIZ KAÇIRMA ÖRNEĞİ

Şarkı söyleme tekniklerinin gelişimi uzun yıllara yayılır. Çok çok eski zamanlarda bile sesin olağanüstülüğü bilim adamlarının incelemelerine konu olmuştur. Aristoteles ve Galen, iki ünlü filozof, sesin larenkste oluştuğunu keşfetmiş ama bu muazzam mekanizmanın çalışmasının detaylı açıklanışına nail olamamışlardı. Sesin yaratılabilmesinin gerçek bilimsel açıklamalarına laryngeal mirror, larenksi gösteren bir aynanın keşfiyle vakıf olunabildi. 19. Yüzyılın ilk yarısıydı ve aynı zamanda ses kaslarının ilk gözlemleniydi, ki günümüzde hala bu teknik kullanılmaktadır. Bu muazzam buluşun sahibi Manuel Garcia (1805-1906), Londra'da uzun yıllar eğitimlik yapmış bir profesördü.

Şarkı söyleme sanatının dinamiklerini de, en az müziği anlayabildiğimiz kadar anlamlandırabilme ihtiyacı bizi bilgi ve beceri arayışına yönlendirir. Ünlü şan pedagogu, araştırmacı yazar, besteci ve yorumcu Pietro Francesco Tosi'nin (1653-1732) "Rehbersiz ve bilinçsiz bir söyleyişle yalnızca hızlı şekilde akıp devam eden bir seste, iyi bir zevke rastlayamazsınız" sözleri de bu arayışta bize ışık tutar. Ivo Lhotka Kalinski de "Art of Singing" kitabında "şarkı söylemek, sözleri idealize etmektir...konuştuğunuz gibi şarkı söyleyin" der.

Şarkı söyleme tekniklerinin, müziği anlamlandırma ve metin müzik iç içeliğinin önemi açısından rolü çok büyüktür; seyirciyle şarkı söyleme yoluyla iletişim kurmak, metnin duygusal yükünü en doğru ve net bir şekilde, bir enstrüman görevi görerek ve bedenden akıtarak karşıya aktarmayı başarmak da öncelikle bu bilinçte olmayı, ikinci olarak da bu bilgiye ve tekniklere hakim olmayı gerektirir.

Wolfgang Amadeus Mozart, kendisinden daha önce kullanılmış olan tüm süslemeleri ifadesiz ve salt işitsel haz yaratma amaçlı kullanımından çıkararak; vokal müzikte karakter yaratmaya, bir anlam içermeye ve bunu aktarabilmeye önem vererek kullandığı ve bu anlamda bir devrim niteliğindeki Saraydan Kız Kaçırma operası ile opera dünyasında önemli bir dönüşümün ortaya konmasını sağladı. Bu

noktadan sonra artık bu yöntemin aksi düşünülemez ve geri dönüşü olmayacak bir dönemin de başlaması demek olacaktır.

Bu çalışma, öncelikle Mozart dönemi ve öncesinde ‘coloratura’ kavramına genel bakış, süsleme geleneğinin doğuşu, bazı süsleme biçimleri ile ilgili bilgilerin aktarıldığı bir bölümden sonra, ‘Saraydan Kız Kaçırma’ operasının sipariş ve bestelenme aşaması, eserin bestelendiği dönem, seçilen solistler, konu ve opera eserinin karakterleri ile ilgili ikinci bir bölümü içerir. Daha sonra metin ve müzik analizi ve örneklendirmelerle bazı çözümlenmeler içeren son iki bölüm, ‘Saraydan Kız Kaçırma’ operasının iki kadın başrolünün aryalari üzerinden ilerler. Üçüncü bölüm, Konstanze rolünün incelenmesi; diva’dan drama’ya, lirikten dramatiğe bir karakterin dönüşümünde ‘coloratura’ kullanımının biçimi ve önemi; son bölüm ise, Blonde rolünün incelenmesi; esaret altında ve hizmetçi rolünde dahi güçlü ve etkili varoluşu ve ‘coloratura’ kullanımı ile bunu dışavurumunu incelemeye ve çözümlenmeye olanak sağlar.

Amaç; şarkı söyleme bilinci ve zevki olarak anlamlandırabileceğimiz ve iyi bir şarkıcılık için muhakkak gerekli ana nitelikler olan, yazılı formdaki her bir notanın, sembolün, ifade ve söyleniş terimlerinin en doğru şekilde yorumlanabilmesi için doğru çözümlenmelere varabilmek; örneğin hızlı pasajlar ya da bir notadan diğerine geçişteki beklenmedik manevralardaki zeka, bağlardaki ustalık, portamentolardaki tatlı ifade, apozyatürlerdeki devam ve taşıma hissi gibi sadece duyuş zevkine hitap etmeyen ve altta yatan ve bestecinin iletmemizi istediği duygu, ifade ya da tonlamaları tasarlayabilme matematiğine ulaşmak ve bunu da teknik beceri ile birleştirerek en yüksek performans sunumuna ulaşmaktır.

Anahtar kelimeler: Coloratura, Koloratura, Süsleme, Mozart, Saraydan Kız Kaçırma, Konstanze, Blonde

ABSTRACT

MOZART'S USE OF COLORATURA ON CREATING A ROLE –THE ABDUCTION FROM THE SERAIL EXAMPLE

The development of the vocalizing techniques extend over a long time. The miraculousness of the voice has been a main subject of the scientists' researchs even a very long time ago. Aristotle and Galen, two renowned philosophers discovered that, the voice come to existence in the larynx, but couldn't comprehend the detailed explanation of the principles of this unique mechanism. The substantial scientific explanations of the creation of the voice could have come to surface by the invention of the laryngeal mirror. This technique first has been used in the first half of the 19th century, also still being used and was invented by a long time teaching professor in London, Manuel Garcia(1805-1906).

The need of understanding and interpreting the dynamics of the art of singing, as at least we apprehend music, leads us to pursuit of knowledge and ability. Renowned voice pedagog, research writer, composer and interpreter Pietro Francesco Tosi (1653-1732)'s words "Expressive singing does not consist in a continual velocity of the voice which goes thus rambling on, without a guide and without foundation, but rather; in cantabile" light our way in this seeking. Also Ivo Lhotka Kalinski says: "Singing is idealizing the words; sing like you speak" in his book "Art of Singing".

The techniques of singing have a great role in understanding the music and the importance of the nested music and libretto. Communicating with the viewer by singing and transferring the libretto's emotional burden as an instrument from body to the audience as accurate as possible, requires to be in this conciousness and have the knowledge and the control of this techniques.

Wolfgang Amadeus Mozart, changed the way the ornamentations have been used; not only creating audial pleasure meaninglessly but to originate a character, mean a sense and put emphasis on transfusing it to the audience. And by doing this, in the opera "The Abduction from the Serail", manifested an irreversible revolution in opera history.

This work features a first chapter on a general overview on ‘coloratura’ concept, the origin of the ornament tradition and a guideline about some ornamentation types and examples in Mozart’s time and before; then a second chapter gives brief on the commission and composing process of “The Abduction from the Serail” opera, the chosen singers, plot and the characters. The last two chapters are the musical and textual analyses that involve exemplifications and decodings of the two sopranos of “The Abduction from the Serail”, Konstanze and Blonde.

Third chapter is about the main character, Konstanze; from Diva to drama, and lyric to dramatic soprano, the importance and the use of coloraturas in the transformation of the heroine. And the last chapter proceed an examination and settlement of the coloratura use in Blonde’s influential and powerful existence and manifestation as a maid and prisoner.

The dramatic function of the coloratura parts of the two main characters and determine the aim and the philosophy of Mozart using these ornamentations of pointing or revealing some aspects is the main objective of this analysis. By using and sometimes not using consciously of this musical devices geniously , Mozart transfers the emotions, the dramatic substructure, the characteristic properties, mental and psychological situations of the characters, their levels of attention, knowledge and intelligence, elegance or unmannerliness, class or statue, happiness or depressed mood, in danger or safe presences in different conditions or times, and lessonings on some vital notions like eternal love, marriage, death, honour or dishonour, to the audience. And with this exemplifications indicates the aimless , luxuriantly and plentifully use of these ornaments that does not serve to any point, especially in late baroque era and not long ago from this opera .And how this has made a quite irreversable transition in the opera world. From then on, the ornamentations would not only serve to the beauty of the song or the singer, and pleasing the divas and the audience; but extract the drama down to the last detail.

Mozart did not reveal this kind of use for the first time in “The abduction of the Serail”, and we see the first steps of this kind of use in his earlier works; but in this opera and especially in Konstanze’s scenes and arias, he predicted some usages ahead of his time and introduced some revolutionary ideas. The first presentation of gran scena, that at length will be used in 19th century in bel canto music; the

similarity of tempo di mezzo scene, again will be used especially in Italian staging tradition in 19th century. His change of the balance of power in the music dynamics; would equal the musical and singing parts and give both parts the potentiality to communicate, but end a tradition of primadonnas dominating the music excessively.

His altering the state of the divas, does not mean he skips the delight of this virtuosity and or does not give the credit of mastership of the singers. He himself composed a lot of concert arias that are known to be used in other composer's newly melodised operas of that time; by the head sopranos who are not satisfied by the original arias and want to be the showstopper with the technical abilities they feature. It is the point that, with Mozart's revolution, all these coloraturas now have a function and meaning.

In this treatise, the main source and point of origin is the score of the opera itself; the Peters edition. And secondary Mozart's own letters. Another important reference book is Baumann's "Die Entführung aus dem Serail" for the research about the composing period, the singers, the tuitions and premier. All the analyses, and translations from English sources or translated texts from German to English have been translated and prepared by the author.

The aim is, obtaining the resolutions of all the written notes, symbols, statements and expressions written in the score in the correct way, that is quite necessary to be a qualified singer and performer who has the taste and knowledge that we can refer to the word; cantabile. The specialist and one and only Tosi's words on cantabile can describe the 'songfulness' best: "In the cantabile, in the sweetness of the portamento, in appoggiaturas, in art, and in the intelligence of runs, going from one note to another with singular and unexpected stratagems, with tempo rubato, and on the movement of the bass, which are the principal qualities indispensably most essential for good singing."

Every performer should be in the odyssey of searching the mathematics in designing the perfect tuning and characterizing what the composer expects to be transferred to the audience, and also combining it with the ingenuity of technical abilities and reach the highest performance. This treatise aim of lighting the way for all the performers, researchers and students.

Key words: Coloratura, Ornamentation, Mozart, Die Entführung aus dem Serail, Konstanze, Blonde



ÖRNEK LİSTESİ

Örnek 2.1: <i>Soprano Coloratura Leggera</i> için nota örneği; Meyerbeer'in 'Le Pardon de Ploërmel' operasından Dinorah arya "Ombre légère" 64-95 arası ölçüler.....	20
Örnek 2.2: <i>Coloratura mezzosoprano</i> için nota örneği; Rossini'nin 'La Cenerentola' operasından Angelina arya "Nacqui all'affanno" 83-97 arası ölçüler.....	23
Örnek 2.3: Bas ses türü için <i>coloratura</i> nota örneği, Mozart'ın 'Die Entführung aus dem Serail' operasından Osmin arya "O wie will ich triumphieren" 154-168 arası ölçüler	24
Örnek 2.4: Bazı sık kullanılan barok süslemeler	26
Örnek 2.5: <i>Appoggiatura</i>	27
Örnek 2.6: <i>Tril</i>	28
Örnek 2.7: <i>Acciaccatura</i>	28
Örnek 2.8: <i>Mordent</i>	29
Örnek 2.9: <i>Gruppetto</i>	29
Örnek 2.10: <i>Glissando</i>	30
Örnek 2.11: <i>Slide</i>	30
Örnek 4.1: <i>Ach ich liebte</i> 1-9 arası ölçüler	45
Örnek 4.2: <i>Ach, ich liebte</i> 32-49 arası ölçüler	46
Örnek 4.3: <i>Ach, ich liebte</i> 98-125 arası ölçüler	47
Örnek 4.4: <i>Welcher wechsel herrscht in meiner seele</i> 1-5 arası ölçüler.....	50
Örnek 4.5: <i>Traurigkeit ward mir zum loose</i> 141-154 arası ölçüler.....	51
Örnek 4.6: <i>Traurigkeit ward mir zum loose</i> 17-20 arası ölçüler.....	52
Örnek 4.7: <i>Traurigkeit ward mir zum loose</i> 150-154 arası ölçüler.....	53

Örnek 4.8: <i>Ach Belmonte, ach mein leben</i> (Konstanze-Belmonte-Blonde-Pedrillo kuartet) 91-112 arası ölçüler	59
Örnek 4.9: <i>Martern aller Arten</i> 1-60 arası ölçüler	61
Örnek 4.10: <i>Martern aller arten</i> 61-63 arası ölçüler	63
Örnek 4.11: <i>Martern aller arten</i> 104-118 arası ölçüler	64
Örnek 4.12: <i>Martern aller arten</i> 136-148 arası ölçüler	65
Örnek 4.13: <i>Martern aller arten</i> 260-293 arası ölçüler	66
Örnek 4.14: <i>Martern aller arten</i> 251-253 arası ölçüler	67
Örnek 5.1: <i>Durch zärtlichkeit und schmeicheln</i> 1-9 arası ölçüler	71
Örnek 5.2: <i>Durch zärtlichkeit und schmeicheln</i> 19-25 arası ölçüler	71
Örnek 5.3: <i>Durch zärtlichkeit und schmeicheln</i> 33-36 ve 54-63 arası ölçüler	72
Örnek 5.4: <i>Ich gehe, doch rate ich dir</i> (Blonde-Osmin düet) 60-66 arası ölçüler ..	73
Örnek 5.5: <i>Ach Belmonte, ach mein leben</i> (Konstanze-Belmonte-Blonde-Pedrillo kuartet) 60-64 arası ölçüler	74

TABLO LİSTESİ

- Tablo 3.1:** İlk Saraydan Kız Kaçırma ekibinin ücret listesi..... 37
- Tablo 4.1:** “*Hoffnung, Trösterin in Leiden!*” Bretzner’in orijinal librettosu’ndan .. 41
- Tablo 4.3:** İkinci Perde Selim Paşa ve Konstanze almanca orijinal diyalog 56



1.GİRİŞ

Babasına yazdığı 1 Ağustos 1781 tarihli mektubunda Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), eline yeni ulaşan *Belmont und Constanze, Die Verführung aus dem Serail* adlı kitabı çok beğendiğinden bahseder ve eserinin ilk resmi duyurusunu böylece yapmış olur. 30 Mayıs 1782, tam olarak 10 ay sonra ise son perdeyi Kontes Thun-Hohenstein ve Constanze Weber'e dinletir, ve bu dinletiden 4 gün sonra ise operanın sahne provaları başlamıştır. Bir grip salgını yüzünden tiyatronun 1 hafta kapanması ise, 6 hafta sonra gerçekleşecek prömiyerin hazırlıklarını çok daha zorlu bir hale getirir. 16 Temmuz 1782'deki prömiyerin başarısından sonra ise, Mozart babasına yazdığı bir mektupta, ikinci ve sonraki temsillerin ilkinden de kalabalık olduğunu yazar.¹

Bu eserdeki iki soprano rol, Konstanze ve Blonde, 1780'lerdeki Viyana komik opera üslubunun hakim gelenek ve standartlarına tam olarak uyum sağlarken; karakterlerin duygusal durumlarını, kişiliklerini ve tepkilerini tam olarak tasvir edebilen, böylelikle de araştırma ve incelemeye son derece müsait bir alan sağlayan yapıdadır. Konstanze, Mozart'ın en zor, karmaşık ve en virtüözite isteyen *soprano coloratura* (bkz. Bölüm 2) rollerinden biridir. Blonde ise, zaman zaman kullandığı ya da bilinçli olarak kullanmadığı süslemeler ile karakterini olduğundan daha yüksek bir sosyal statüye taşıyabilmiş, bu kullanımla, dramatik etkiyi ya da ani duygusal tepkileri dışarıya yansıtabilen ve *soubrette*² karakterlerden pek çok yönden ayrılan bir roldür. Mozart'ın süslemeleri kullanım biçimi dramatik yapıyı etkileyecek şekilde karakterlerin anlamlandırılmasına olanak sağlar.

Bu eserin ve bu iki rolün seçilmesindeki amaç; eserin bestelendiği dönemin öncesinde yalnızca vokal zevke hitap eden ve retorik amaca hizmet etmesi beklenmeyen bu süslemelerin; artık hem dönemin ve beklentilerin değişimi ile, hem de yeni keşfedilen müzikal yenilikler ile devrini tamamlamış olması ve yerine gelecek biçimin mütemadiyen sözbilime ve hitabete araç olacak yeni bir *coloratura* fikri oluşunun ortaya konmasıdır. Çoğunlukla sesli harf vokali ile seslendirilen, virtüözitenin amaç olduğu ve eserlerin gösterişe yönelik bir biçimde deforme

¹ BAUMANN, Thomas (1987), *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge University Press, Cambridge

² Soubrette: Komik sahne eserlerinde yer alan işveli genç kadın ya da hizmetçi tipi.

edilebildiği biçimden; bestecinin aynen yazdığı şekilde seslendirilen, librettoya hizmet eden ve dramatik yapıya araç olan, ve farklı kelimeler üzerinde gerçekleştirilen *coloratura* yapısına nasıl ve neden gelindiğinin *Saraydan Kız Kaçırma* operasının kadın baş rol karakterleri üzerinden açıklanması temel hedeftir.



2. MOZART DÖNEMİ VE “COLORATURA” KAVRAMINA GENEL BAKIŞ

2.1. Coloratura

Coloratura; henüz telaffuz ederken dahi ne anlama geldiğinin hissedilebildiği nadir müzik terimlerindedir; sözcük dudaklardan dökülürken dahi trilleri, ajiliteleri ve sıçramaları ile akıcı ve berrak, ayartan ve kendiliğinden ezgilenen ahenkli söylenişi akılda resmedilebilir.

16. yüzyıl *Florentine Camerata* toplantılarından, 19. yüzyılda *bel canto* ustalarının en büyük eserlerine, hatta 20. ve 21. yüzyıl avantgarde operalarına uzanan bir dönemde bu özenle detaylandırılmış vokal süslemelerin kullanımı söz konusudur. Ortaya çıkmaya başladığı dönemde en çarpıcı olanı *fioritura* (İngilizcede florid singing) olup, başka bir deyişle *coloratura* üslubudur. Her iki terim, İtalyanca kullanımı ile müzik dilinde yer alıyor olup, latince “color” (renk) ve İtalyanca “fiori” (çiçek) sözcüklerinden türemiştir. *Fioritura*, çiçeklendirme anlamında süslemeleri kastederken, *coloratura* melodiye renk katma; aynı melodinin farklı süslemelerle söylenmesi; bu şekilde ana melodinin varyasyonlarının yaratılmasıdır.

“*Coloratura*” terimi ilk kez bazı İtalyan kaynaklı olmayan bilimsel müzik incelemelerinde³ kısaca değinilerek ve İtalyan vokal teknikleri referans gösterilerek kullanıldı. Fakat genel anlamda, şan üzerine yazılmış belli başlı eserlerde bu terimle ifade edilmemiştir; ne Giulio Caccini’nin *Le Nuove Musiche* (1601-1602), Pier Francesco Tosi’nin *Opinioni de cantori antichi e moderni* (1723), Giovanni Battista Mancini’nin *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), Manuel Garcia’nın *Memoires sur la voix humaine* (1841) ve *Traité complet de l’art du chant* (1840-1847) gibi bu konunun başyapıtlarında; ne de İngiliz yazarlar Charles Burney ya da Henry Fothergill Chorley gibi İtalyan geleneği üzerine uzman araştırmacıların

³ Michael Praetorius’un *Syntagma Musicum* 1618, Sebastien de Brossard’ın *Dictionaire de Music* 1703 ve Johann Gottfried Walther’in *Musicalisches Lexicon* 1732.

yapıtlarında, “*ornamentasyon*” ya da “*figürasyon*” terimi ile oldukça detaylandırılmış bölümler yer alsada “*coloratura*” terimi kullanılmamıştır.⁴

“*Coloratura*” terimi Klasik Dönem (geç 18.yy) ve Romantik Dönem (19.yy) özellikle *bel canto* vokal müziğindeki ince iş ve emekle meydana getirilmiş gösterişli süslemeler ve virtüözite gerektiren figürasyonları tanımlamak için kullanılıyor iken, aynı zamanda 15., 16. ve 17. Yüzyıl dönemi ve 1750'lere dek olan döneme bakıldığında da bu tekniğin kullanımını gerektiren çok sayıda ses ve enstrüman yazısına rastlanır. Ve artık günümüzde müzikologların bu terimi her dönem ve her enstrüman için kullandıklarını görülür. Örneğin 16.yy'da bir grup Alman org bestecisinin bu terim referans alınarak “koloristen” (*colorists*) diye isimlendirildiklerini bilinmektedir.⁵

Bütün ses tipleri “*coloratura*” ses teknikleri üzerine beceri kazanabildikleri gibi, bir de özellikle bu isimle bilinen ses tipleri vardır. Öncelikle *soprano coloratura* (koloratur soprano) ses tipi, bu kalitelerin hepsini barındıran, çok tiz seslere aynı renk ve tını ile ulaşabilen, tüm hızlı pasajları, *trilleri*, *staccatoları* ve *ajiliteleri* kolaylıkla yapabilen; kendi içinde de *soprano coloratura leggera*, *coloratura lirica*, *coloratura drammatica* vb. gibi ayrımları olan fakat genel olarak çok farklı bir repertuvara sahip olan ses türüdür.

⁴ Grove opera online ‘coloratura’ başlığı E.T.:18.05.2019

⁵ August Gottfried Ritter 1811-1885 tarafından Grove opera online ‘coloratura’ ve ‘colorist’ başlıkları E.T.:18.05.2019

Örnek 2.1: *Soprano Coloratura Leggera* için nota örneği; Meyerbeer'in 'Le Pardon de Ploërmel' operasından Dinorah arya "Ombre légère" 64-95 arası ölçüler

Allegro animato.
(dirige il suo canto all'ombra.)

me!.....
ply!.....

Ah!.....
Ah!.....

(all'ombra.) (crede udire la voce dell'ombra.)
pp

a te! ah!.....
re - ply! ah!.....

pp

(all' ombra.) *f* *(all' ombra.) (crede udir la voce dell' ombra.)* *pp*

..... va ben! ah!..... a te! ah!.....
well sung! ah!..... re-ply! ah!.....

pp

(all' ombra.) *f* *(all' ombra.)* *(all' ombra.) (crede udir la voce dell' ombra.)* *pp*

..... va ben! ah!..... a te! ah!.....
well sung! ah!..... re-ply! ah!.....

f *pp*

L'istesso tempo, ma un poco più mosso. *(all' ombra.)* *(risposta dell' ombra.)*

si! ah!..... a te! ah!.....
yes! ah!..... re-ply! ah!.....

stacc.

(all' ombra.) *(risposta dell' ombra.)* *(all' ombra.)* *(risposta dell' ombra.)* *(all' ombra.)*

..... va ben!..... ah!..... a te!..... ah!..... a
re-ply!..... ah!..... re-ply!..... ah!..... re

ossia. *f* *p/p* *f* *p/p*

ombra. *(l' ombra.)* *(all' ombra.)* *(l' ombra.)* *(all' ombra.)* *(l' ombra.)*

te!..... ah!.....
più..... ah!.....

(all' ombra.) *rall. poco a poco.*

tr *tr* *tr*

ad libitum. *col canto.*

Tempo lmo. dolce.

Om-bra leg-gie-ra, non te n'an-
O ten-der sha-dow, that hov-ers

Coloratura mezzosopranolar da kendilerine özel çok geniş bir repertuvara sahip olan; hem sıcak ve güçlü orta ve alt tonlar hem de bolca süslenmiş ve hızlı akan pasajları ustalıkla peşpeşe söyleyebilen orta ve üst tonlar ile mezzosoprano ses türünün kategorilerinden biridir.

Örnek 2.2: *Coloratura mezzosoprano* için nota örneği; Rossini'nin 'La Cenerentola'
operasından Angelina arya "Nacqui all'affanno" 83-97 arası ölçüler

15

me - sta a o - can - to al - fuo - co - sa - rò - so - la a - gor - gheg -
-giar. Ah, fu un lam - po, un so - gno, un gio - co - il - mio -
lun - go - pal - pi - tar. Ah, fu un lam -
- po, un sogno, un gio - co, ah, fu un
lam - po, un so - gno, un gio - co - il - mio - lun - go

127584

Coloratura özellikli partiler seslendiren diğer ses türlerine de çeşitli örnekler verilebilir.

Örnek 2.3: Bas ses türü için *coloratura* nota örneği, Mozart'ın ‘*Die Entführung aus dem Serail*’ operasından Osmin arya “*O wie will ich triumphieren*” 154-168 arası ölçüler

The image shows a musical score for the aria "O wie will ich triumphieren" from Mozart's opera "Die Entführung aus dem Serail". The score is written for bass voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line is in bass clef and features a series of trills (tr) and arpeggiated figures. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and single notes. The lyrics are: "lied-chen sin-vo' can-ta-gen, re,".

Bu eser metni çalışmasında “*coloratura*” sözcüğü ses türü olan anlamı ile değil, terim olan anlamı ile ve yapılan tanım bilgisinden sonra, Türkçeye geçmiş olan ‘*koloratura*’ yazılışı ile kullanılacaktır.

Önemli ve kesin bir sanat şekline dayanan *da capo* arya birbirine zıt iki bölümden ve baştan, başa dönüş anlamındaki *da capo* bölümden meydana gelir. Yani A-B-A formundaki yazımda, “A” eksen tondaki ilk bölüm, daha sonra kontrast bir tondaki yavaş ve huzur veren “B” ikinci bölüm ve üçüncü olarak ilk bölümü tekrarlayışta, şarkıcıların teknik becerilerini ve yaratıcılıklarını sergilemelerine olanak veren “A” süslemeli bölüm yer alır. Ve bu gelenekle, yazılmış melodik çizgiye eklenen süslemeler vokal *bravura*⁶ gösterileri yapmaya imkan sağlayan araçtır. *Da Capo* arya da, daha sonraları gitgide kendinden beklenen önemli bir görevin gereği olarak, ezgide virtüözlüğe kaymıştır. Özellikle Alessandro Scarlatti’nin (1660-1725) etkisiyle opera yazımında değişikliğe uğrayan bu formlar opera sanatı için bugüne dek varlığını sürdürebilmiş çok önemli değişikliklerdir. Scarlatti, “*Theodora*” adlı operasında *Da Capo*’lu büyük aryaı kullanmış ve *recitativo secco*⁷ yerine de zengin

⁶ Bravura: yorumlamada hüner gösterisi.

⁷ Recitativo secco: akorları çalan bir klavyeli çalgı eşliği ile yapılan reçitatif, secco’nun kelime anlamı kuru’dur.

bir müzik eşliğinde uygulanan *recitativo accompagnato*'yu⁸ koymuştur. Ayrıca bundan başka, operayı bağımsız bir orkestra bölümü ile başlatan ilk bestecidir. Bugünkü anlamıyla operalar için yazılan uvertürlerin ilk örneği olma önemini taşır.⁹

Da Capo ariya formu içinde yapılan bu süslemeli bölüm zaman geçtikçe bir ihtiyaca ve olmazsa olmaz bir temel amaca dönüştü. Bu tür ariyalar “*bravur ariya*”, “*koloratur ariya*” ya da “*büyük ariya*” olarak adlandırıldı. Fakat 18. yüzyılın sonlarına kadar süren bu biçim, gün geçtikçe daha çok gırtlak virtüözlüğüne dayanmıştır ve dramatik etkiden uzaklaşmış olması göz önüne alınarak, bu tür ariyaların son bölümü olan *da capo*'dan vazgeçilmiş ve ariyanın serbest bir form içinde söze bağlı kalarak tematik biçimde işlenmesi benimsenmiştir. Bu çalışmanın ileriki bölümlerinde; bu dönüşüm ihtiyacı ile doğan ve Mozart'ın dehası ile mükemmelen biçimlendirilen *Saraydan Kız Kaçırma* operasının bazı ariyaları, bu anlamda incelenerek, yalnızca ses cambazlığına değil, dramatik amaca hizmet eden süslemelerin farkı açısından ortaya konmaya çalışılacaktır.

16. yüzyılın son on yılında bu süslemeler basit bir kadansı, fazladan kısa notalarla donatmak anlamına geliyor ve İtalyanca *passaggi*, *gorgia* (ilk kez Nicola Vicentino tarafından 1555'te kullanılmış “gırtlak” anlamına gelen terim) ya da *glosas* olarak adlandırılıyordu. Besteci Antonio Archilei (1589) ile birlikte süslemeler daha duyguyu ifade etmeye çalışır bir anlama bürünür ve daha sonra Francesco Rognoni (1620) ile birlikte çok moda olan başka farklı ifade biçimleri ortaya çıktı; *portar la voce*, *accento*, *tremolo*, *gruppo esclamazione* ve *intonatio* gibi.

Barok Döneme ulaşıldığında süslemeler bambaşka bir biçim ve anlam kazanır. Çoğunlukla vuruşun üzerinde ve *diatonik*¹⁰ tonda ilerleyerek, önem daha çok tempo ve nota uzunluğuna verilir, bazı hızlı tempolarda ise istenen tüm notaları icra etmek çok zor ya da imkansız hale gelebilir.

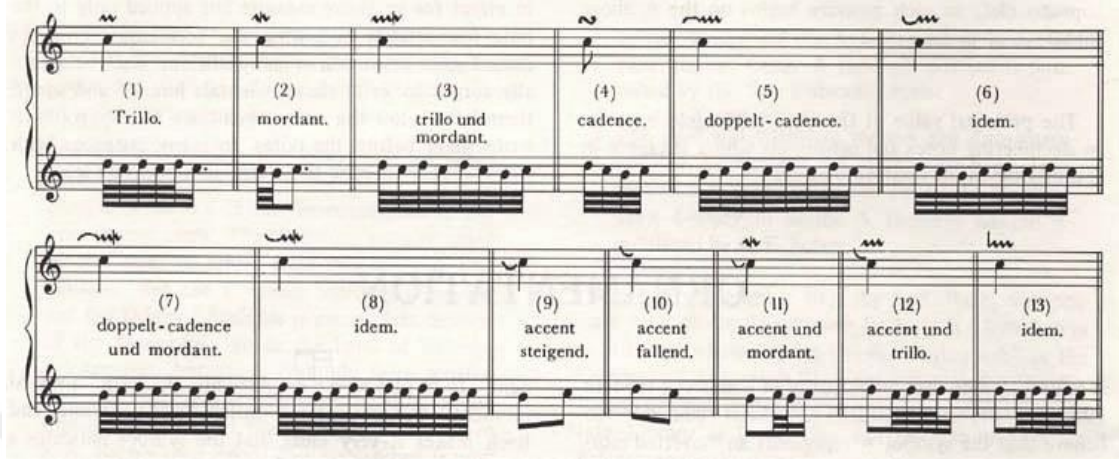
⁸ *recitativo accompagnato*: orkestranın tamamı ya da belli bir çalgı grubunun eşliği ile ve sadece akorların değil melodinin de duyurulabildiği tür reçitatif

⁹ Cevat Memduh Altar, *Opera Tarihi* cilt 1, syf 57

¹⁰ Diatonik: Ton dışı nota içermeyen

Örnek 2.4: Bazı sık kullanılan barok süslemeler

Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach'tan bir bölümdür. (Johann Sebastian Bach)¹¹



Barok sanatının tüm alanlarında, süslemeler çok dikkat çekici bir yere sahiptir; mimarlık, heykel, resimde barok abartı, tutkulu ifadenin, lüksün, bereketli ve bol dekoratif elementlerin bir kombinasyonu, klasik dengenin, sınırların ve sadeliğin tam olarak karşı savı haline gelir. Müzikal barok sanatı da benzer klasik karşıtı coşku, akıcı, kıvrılan melodilerdeki zengin dekoratif figürasyonlar ile, bu rağbet gören modanın görsel sanatlardaki payını yansıtmıştır.¹²

Bu dekoratif figürasyonlar (*graces* ya da *agréments* olarak da isimlendirildiler), iki başlıca kategoriye ayrılır, bestecinin hangi ulusal okula ait olduğuna bağlı olarak değişiklik gösterirdi.

“17. yüzyılda, üç önde gelen nasyonel stil, süslemenin üç farklı metoduna evrildi; İtalyanlar hiçbir şekilde notalama yapmadılar ve bunu tamamen şarkıcıya bıraktılar, Fransızlar birtakım semboller kullanarak bir sistem geliştirdiler ve Almanlar süslemeleri teker teker yazıya döktüler ve aynı zamanda sembollerden de yararlandılar, emprovizasyonun önünü kestiler.”¹³

Händel, bu noktada müzikal vatandaşlığını İtalyan ekolünden yana seçerek; şarkıcıya yavaş bölümleri donatmak, kadans emprovizasyonu özgürlüğünü ve sorumluluğunu verir.

¹¹ Wikizero.com ‘ornament’ başlığından alıntılanmıştır. E.T.:18.05.2019

¹² Neumann, ornamentation in baroque and post baroque music, 2. Bölüm

¹³ Manfred F. Bukofzer, Music in the baroque era from Monteverdi to Bach; syf. 375

Karmaşık ya da küçük süslemeler kategorilerinde Händel'in solistleri sıklıkla *appoggiatura* ve *tril* leri kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu süslemelerin daha pek çok çeşidi vardı ve kimi zaman belli bestecilerin kendilerine özel işaretleme kodları ile, kimi zaman genel olarak kabul edilmiş semboller ile, kimi zaman da açık olarak yazılması tercih edilirdi.

2.1.1. Appoggiatura ve Tril

Appoggiatura (apojyatür) terimi İtalyanca 'yaslanmak, dayanmak' sözcüğünden gelir ve uygun armonik akora katılan ikincil *disonant*¹⁴ notadır. Tam ya da yarım ses aralığında, alt ya da üst notada, kısa ya da uzun süreli olabilir. Çarpma ismiyle genel bir terim olup kapsama alanına "kısa çarpma", "uzun çarpma", "üstten uzun çarpma", "alttan kısa çarpma" girer. "Çarpma" gerçekte her apojyatürün çarpım unsurunu oluşturmaktadır, dolayısıyla trillerin de çarpma unsuru vardır. Tril, bir ses ile o sesin bir ve ya yarım perde üstündeki başka bir sesi çok hızlı ve nöbetleşe şekilde çalmaya denir ve notanın üzerine yazılan "tr" harfleriyle belirtilir. Bu konudaki ana tartışma ise trilin ana notadan mı, üstündeki notadan mı başlayacağı sorusudur ki, bu noktada Händel'in zamanından bugüne ulaşabilmiş yegane İtalyan vokal pedagoji kitabı olan Pietro Francesco Tosi'nin "*Opinioni de cantori antichi e moderni*" adlı yapıtına başvurulabilir.¹⁵ Tosi, sekiz çeşit trilden bahseder fakat dikkatli ve incelikli bir okuma bunu iki ana çeşide indirger. İlki "*hazırlanmış tril*" ki apojyetür-tril kombinasyonuna işaret eder ve genellikle final kadanslarında kullanılır. İkincisi "*hazırlanmamış tril*"dir ve ana notadan başlar.

Örnek 2.5: Appoggiatura



Yukarıdaki gibi yazılabilen appoggiatura şu şekilde icra edilir:



¹⁴ disonant: uyumsuz aralıklar için kullanılan müzik terimi

¹⁵ BRANDON, Beverly Ann (1970), *Ornamentation of Italian Vocal Music of the Eighteenth Century According to Pietro Francesco Tosi and Giovanni Battista Mancini*, University of North Dakota, North Dakota

Örnek 2.6: Tril



Tril ise notanın üzerine yazılan sembolle belirtilir ve şu şekilde hızlanılarak icra edilir:



2.1.2. Acciacatura

Sözcük İtalyanca “*acciaccare*” “vurmak” fiilinden gelir. Bir çeşit appoggiatura olup, 19. yüzyıldaki kullanımında kısa apojetur ya da kısa çarpma olarak adlandırılacaktır. Yukarıdaki sese hızlıca, tutmadan çarparak ana sese dönmeyi anlatan terimin almanca kullanımı ise “*Zusammenschlag*” dır.

Örnek 2.7: Acciacatura



Uygulanma biçimi parçanın temposuna göre değişmekle birlikte yukarıdaki gibi yazılıp aşağıdaki şekilde icra edilir.



2.1.3. Mordent

Kökü Latince “*mordere*” (ısırmak) sözcüğü olan mordent (Mordan), esas notadan önce gelen ve hızlı bir şekilde çalınan iki küçük notadır. Bu iki notadan ilki esas notadır. Diğer üst komşu ses (bu durumda üst mordan ismini alır) veya alt komşu ses olabilir (bu durumda da alt mordan adını alır). İşareti, üstüne çizgi çekilmiş minik ve kısa dalgalar şeklindedir.

Örnek 2.8: *Mordent*



Aynı trilde olduğu gibi, *mordent* in nasıl icra edileceği parçanın temposuna göre değişiklik gösterebilir, moderate bir tempoda aşağıdaki gibi olacaktır.



2.1.4. Gruppetto

Asıl notadan önce gelen üçlü veya dörtlü nota grubudur. Değerlerini asıl notadan alırlar fakat süreleri hiçbir zaman asıl notanın değerini aşmaz. Esas notanın üst tarafındaki noktayla başlıyorsa üst gruppetto, alt tarafındaki noktayla başlıyorsa alt gruppetto diye isimlendirilir. Yan dönmüş bir “S” harfi ile belirtilir. Bazen *gruppetto* işaretinin üstüne ve altına değiştirme işaretlerinin (diyez, bemol) konulduğu görülür. İşaretin üstüne konuluyorsa üst notanın, altına konuluyorsa alt notanın değişime maruz kalması sözkonusu demektir.

Örnek 2.9: *Gruppetto*



Üstteki şekilde yazılıp, aşağıdaki şekilde icra edilir.



2.1.5. Glissando

Sesin bir sestem başka bir sese aradaki hiçbir nota atlanmadan kaydırılması demektir. *Diatonik* ya da *kromatik* (enstrümana ve şartlara bağlı olarak değişebilir) serinin tüm notalarının açıkça duyurulması ile *portamento*'dan ayrılır.

Örnek 2.10: *Glissando*



2.1.6. Slide

Fransızların “*coulé*” , Almanların “*schleifer*” sözcüğünü kullandığı kaydırma; yani yazılı notaya aşağıdan ya da yukarıdan kaydırarak gelme tekniği, daha zarif bir icra amacıyla kullanılır.

Örnek 2.11: *Slide*



Notasyonu yukarıda, icrası ise aşağıdaki örnekte görüldüğü gibidir.¹⁶



Klasik Döneme ulaşıldığında; bu süslemeleri icra etmenin standart bir şekli yoktur ve hatta bazı birbirine yakın süslemeler artık aynı şekilde icra edilmeye başlanır.

19.yüzyılda, icracılar, hala emprovize ya da yazılı bazı süslemeleri bestelere ekliyor olsa da; örneğin Beethoven’da yazılı kompozisyona icracı tarafından ekstra bir ekleme yapılmaz. Doğaçlama ve süsleme fikri, yazılı notaya o derece bir üstünlük sağlamıştı ki; bu artık bestecilerde artık bu rahatsızlık uyandırmaya başlamıştı ve icracıları bu dozu kaçırmamaları konusunda uyardıkları görülürdü.

“Çünkü yapılan doğaçlamalar eserleri tanınmayacak hale getiriyordu. Bestecilerin bu konudaki şikâyetleri Carl Philipp Emanuel Bach’a kadar dayanmaktaydı. O

¹⁶ D’Anglebert’in Pièces de Clavessin (1689) eserinden kaydırarak süsleme örneği wikizero/grove.online slide başlığından alıntılanmıştır.

dönem çalgıcıları, pasajların tekrarında yaptıkları süslemeler ve değişikliklerle hünerlerini ortaya koyarak seyircilerden büyük alkış alırlardı. C.P.E. Bach, dönemindeki çalgıcıların, hünerlerini göstermeyip alkışların eksik olacağı kaygısıyla, bir kere olsun notayı yazıldığı gibi çalmamalarından yakınırdı. Couperin, bestelerindeki süslemeleri en ince ayrıntısına kadar yazarak, bu tip çalgıcıların hâkimiyetine izin vermiyordu. Virtüözitenin¹⁷ amaç olup, eserlerin gösterişe yönelik bir biçimde deforme edilmesi şarkıcılar için de geçerliydi. Gluck müzikteki bu çılgınlığı, kastratoların ses cambazlıklarını öne çıkararak yazılı notayı hiçe saymalarını, operada ses ve söz üzerine yaptığı reformlarla önlemiştir. Mozart da aynı yolu izlemiştir. Beethoven ise bu konuda işi daha da ileri götürmüştür. Bilindiği üzere parçaların başında allegro, andante, grave gibi hız terimleri bulunmaktadır. Bu terimler ifade açısından Beethoven'e yetersiz geldiği için, "*allegro con brio ed appasionato*","*un poco meno andante*" ya da "*mit lebhafteigkeit und durchaus mit empfindung und ausdrück*"¹⁸ gibi hız terimlerini destekleyen betimleyici tanımlar eklemiştir. Beethoven'in kendi müziğiyle ilgili hassasiyetinin en çarpıcı örneğidir bu. Czerny ile kendisine ait olan bir eserde yaptığı değişiklikler yüzünden tartışmaya girmiş ve onu ciddi bir biçimde uyarmıştır. Her ne kadar iyi çalınırsa çalınınsın, bestecinin notalarına ve tüm işaretlerine birebir sadık kalması gerektiğini söylemiştir."¹⁹

¹⁷ Müzik sanatında hüner, beceri ve ustalık gerektiren çalış sanatı İrkin Aktüze, "Ansiklopedik Müzik 134

¹⁸ Bu terimler müzikte, eserlerin nasıl çalınacağı yönünde bilgi veren ifadesel terimlerdir.

allegro con brio ed appasionata: Parlak ve tutkulu bir çabukluk içerisinde.

un poco meno andante: Çok yavaş olmayan bir ağırlık içerisinde.

mit lebhafteigkeit und durchaus mit empfindung und ausdrück: Canlı ve sonuna kadar duygulu bir ifade içerisinde, İrkin Aktüze, "Ansiklopedik Müzik Sözlüğü". Pan Yayıncılık 2003

¹⁹ Oytun Eren, Kıbrıs Üniversitesi; folklor/edebiyat, cilt:16, sayı:64, 2010/4

Beethoven'de Anlatımcılık ve Piyano Tekniği Makalesi

3. “SARAYDAN KIZ KAÇIRMA” OPERASININ BESTELENME AŞAMASI, KONUSU VE KARAKTERLERİ

1781 yılında *Saraydan Kız Kaçırma* operasının bestelenişi esnasında, Mozart babasına yazdığı mektuplardan birinde “Konstanze’yi Mademoiselle Cavalieri’nin kıvrak ses tellerine bir parça feda ettim. Tümöyle Viyana seyircisini memnun etmek üzere yazıldı...” cümlesini kullanır.²⁰

Rolü ilk kez seslendirecek olan Caterina Cavalieri’nin vokal yeteneklerini mükemmelen gösterecek olan *bravura* aryada, bu pasajların müzikal yazımı çerçevesinde mümkün olabildiğince ifadeli ve dokunaklı olmaya çalışmıştır. Bahsedilen arya “*Ach, ich liebe , war so glücklich*”tir ve dönemin seyircisi bu tip “tek bir sözcük ya da tekrar eden hecelenmiş metin üzerine bestelenmiş”, çok hızlı ve peş peşe söylenen, teknik üstünlük, esneklik, uzun nefes ve nefes kontrolü gerektiren koloratur pasajları büyük alkışlar ve yaygara ile karşılamaktadır ve bu pasajları seslendirebilen Caterina Cavalieri, Aloysia Weber, Adriana Ferrarese del Bene gibi soprano lar seyirci tarafından muazzam takdir ve onore edilmekle beraber, her biri kendi saygıdeğer topluluklarının en yüksek ücret ödenen üyelerinden biriydiler.

Viyana *singspiel*²¹ ve *opera buffa*²² kumpanyalarının *prima donna*²³ları kendi teknik yeteneklerini vurgulayacak ve ön plana çıkaracak aryalar ile daha az virtüozite isteyen opera eserlerinin bütününe dahil olan orijinal aryaları değiştiriyor; bestecilerden bu yönde talepte bulunuyor; besteciler ise o dönem Viyana’da ve her yerde hem seyirciyi hem şarkıcıyı daha fazla tatmin edecek müzikal cambazlıklar ile beklentiyi karşılıyorlardı.

Örneğin; özellikle altı tanesi başka bestecilerin operalarında seslendirilmek üzere Mozart tarafından bestelenen konser aryaları, kendi ses özellikleri ve kapasiteleri ile gösteriş yapmak isteyen soprano lar tarafından, başrolünde oldukları operalardaki onlara uygun olmayan ya da nispeten gösterişsiz buldukları aryalarla yer

²⁰ Anderson, Letters of Mozart 755, Ach ich liebe aryası için

²¹ Singspiel: Alm. konuşmalı diyaloglarla bağlanan şarkılı oyun

²² Opera Buffa: İt.18. yüzyılda İtalya’da ciddi ve ağır operaların perde aralarında icra edilen intermezzo'lardan ortaya çıkmıştır, komik opera anlamına gelir

²³ Primadonna: Kadın başrol oyuncusu

değiştirilmek üzere sipariş ediliyordu. Bu aryların, Galuppi (K.217), Anfossi (K.418-419), Cimarosa (K.578) ve Martin (K.582-583) gibi bestecilerin eserlerinde kullanılmalarının yanısıra, Mozart kendisi de dönemin bu ilginç modasına uymuştur. Prömiyerinden üç yıl sonra yeniden sahnelenen Figaro'nun Düğünü'nde Susanna "*Deh vieni, non tardar*" yerine "*Al desio, di chi t'adora*"(K.577) adlı konser aryasını seslendirmiş ve Idomeneo'nun özel bir temsilinde ikinci perdenin başlangıcı yerine "*Non piu.Tutto ascoltai...Non temer, amato bene*"(K.490) adlı konser aryası kullanılmıştır. Bu aryların çoğu, çok özel şarkıcılar için, en gerekli anlarda en parlıtlı şekilde kendilerini gösterebilecekleri biçimde bestelenmiştir. Bu şarkıcılar içinde Aloysia Weber kuşkusuz ki en cömert şekilde yeteneklerini sergilediği aryların ilham kaynağı; hatta bestecinin 22 yaşındayken aşık olduğu, pek çok kişinin hayranlığının odak noktası, üstün becerilere sahip 17 yaşında bir sopranodur. Mozart kendisi için 10 yıllık bir zaman zarfında yedi adet konser aryası bestelemiştir (K.294, 316, 383, 416, 418, 419 ve 538).

Fakat Mozart'ın mektubu koloratura hakkındaki kendi zamanındaki ve devam eden şimdiki zamanda dahi varolan ortak bir yanlış kanıya işaret eder. "Bravura aryanın izin verdiği ölçüde ifadeli olabildim". Buradaki ima şudur ki, o döneme dek koloratura, dramanın anlatımından önce şarkının ve şarkıcının güzelliğine hizmet etmektedir. Halbuki *divaları* ve seyirciyi memnun etmesinin önemi ve pratik amaçlarının yanı sıra bu koloratur pasajlar Mozart operalarında çok daha dramatik ve ifadesel amaca hizmet eder. Mozart yalnızca virtüözik gösterişe fırsat vermesinin yanı sıra bu popüler vokal stilini karakterlerinin sosyal sınıflarını ve dramatik konumunu tanımlamak için de kullanır.

Saraydan Kız Kaçırma operasının iki kadın başrolü Konstanze ve Blonde, Türk hareminde zorla tutulan iki Avrupalı kadındır ve koloraturayı çoğunlukla tehlike tehditiyle yüzleşmek ya da uzaklaştırmak amaçlı kullanırlar. Teknik ustalık isteyen vokal süslemelerle, bu iki kadın, tutsaklığı altında oldukları karşı cinslerine karşı, onların durumsal üstünlüklerine ve istenmeyen seksüel beklentilerine karşı kendi feminen güçlerini ortaya koyarlar. Ve ayrıca pasajları böylesine güzelleştirme, bu karakterizasyon ve vokalizasyon, karakterlerin duygusal durumlarını ve iniş çıkışlarını bize aktarır; bu pasajlar espri, üzüntü, elem ve tehlike ile karşılaşmaktaki cesaret gibi pek çok duyguyu da yansıtır.

Saraydan Kız Kaçırma operası bu çalışma ve örneklendirme için mükemmel bir modeldir, dramatik netliği ve açıklığının yanı sıra bu iki soprano başrol farklı kültürel geçmişlerden gelir ve kendi eşsizliklerini yansıtmak için de birbirinden farklı vokal genişliği ve tipi kullanılmıştır. Yani iki sopranonun da koloraturası müzikal ve dramatik olarak kendine özgüdür. İspanyol aristokrasisine mensup Konstanze'nin üç aryası, çok kapsamlı ve engin varyasyonları ile uysal, sempatik ve kendi durumunun yakışığı olan zarif kadından, büyük hayranlık uyandıran güçlü kadına dönüşümünü bize portreler, lirikten dramatiğe metamorfozunu aktarır.

Bir İngiliz olan Blonde ise Konstanze'nin muazzam virtüozitesinin gölgesinde kalmış olsa da, koloraturaların nispeten cimri kullanımı Konstanze'nin emrindeliliğini ve zaman zaman onu hayranlıktan doğan taklit edişini betimler. Üzerinde gücünü kullanan Osman'e karşı yazılmış olan katmanlı koloraturaları onun güçlü, enerjik ve neşe saçan ruhunu yansıtır.

Mozart 1781 yılında Viyana'ya geldiğinde, Ulusal Singspiel Kumpanyası, Burgtheater'de (Theater nächst der kaiserlichen Burg) üçüncü sezonunu yeni bitirmiştir ve derhal librettist Stephanie der Jüngere ile yeni bir eser için angaje edilirler. Yeni eserin "*Belmont und Constanze*" olması konusunda fikir birliğine varırlar. "*Belmont und Constanze*" ya da bilinen adıyla "*Die Entführung aus dem Serail*"nin varolan senaryosu, Christoph Friedrich Bretzner tarafından yazılmış ve birkaç yıl önce Berlin Döbbelin Company'nin bestecisi olan Johann André tarafından bestelenmiştir.²⁴

Mozart işe koyulduğunda İmparator II. Joseph'in Batı Avrupa turları kapsamında kasım ve Aralık 1781'de Viyana'yı ziyaret edecek olan Rus tahtının varisi büyük duk Paul Petroviç ve karısı düşes Sophia Dorothea'nın huzurunda sunulması için sipariş verdiği dedikoduları da konuşulmaya başlanmıştır.²⁵

Dört ay önce İmparator II. Joseph, "monarşinin gücü" ve "şehrin ve hükümdarlığın parlaklığı" ile duk ve düşesi etkilemesi için Prince Kaunitz'den, İtalya'dan en iyi şarkıcılar ve bir *opera seria*²⁶ ile en iyi bale *troupe*²⁷ 'unu angaje

²⁴ BAUMANN, Thomas (1987), *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge University Press, Cambridge syf 8

²⁵ RICE, John A. (1998), *Antonio Salieri and Viennese Opera*, University of Chicago Press, Chicago syf.307

²⁶ Opera seria :Ciddi opera, 18. yüzyılda Avrupa'da egemen olan İtalyan opera tarzıdır.

²⁷ Troupe: Topluluk, kumpanya

etmesi yönünde tavsiyeler almıştır.²⁸ İmparator onlara Alman *singspiel* ini sunmaya ve Mozart ve Stephanie'nin yeni eserini gözetmeye niyetli olsa da, bir yandan Gluck'a üç yeni operanın siparişini de vermiştir. Almanca çevirisiyle sahnelenen “*Iphigénie en Tauride*” ve orijinal İtalyanca “*Alceste*” ile “*Orfeo ed Eurydice*”. Gluck'un operalarının güç, varlık ve Habsburg Hanedanı'nın üstün zevkini yansıtacağından emin olarak karşıt teşebbüste bulunsa da, Alman operasına ve aristokrat misafirlerini etkileyeceğine olan inancı ve güveni de bakidir.²⁹

Mozart, Viyana'da bestelediği bu ilk yapıtının tam anlamıyla kusursuz olması için çok çalışmaktadır. 13 Ekim tarihli mektubunda babasına yazdıkları hemen her müzik tarihi kitabında yer alır ve operada yüzyıllardır süregelen metin-müzik işbirliğine bestecinin bakışını yansıtır: “Bir operada metin, daima müziğin sadık kızı olmalıdır. Neden İtalyan operalarının bunca beğenildiğini zannediyorsunuz? Müzik her şeyi unutturduğu için kimse metnin üzerinde durmuyor, bunun Paris'te de böyle olduğuna kendim tanık oldum. (...) Aslında en iyisi tiyatrodan anlayan iyi bir bestecinin, zeki bir şairle -ki böyle birine rastlamak Anka kuşu ile karşılaşmak kadar güç- ortak çalışmasıdır.” Mozart'ın birlikte çalıştığı metin yazarları içinde, büyük olasılıkla Lorenzo da Ponte, ona Anka kuşuyla karşılaştığı hissini verecekti. Ama şimdilik Stephanie'den de memnundu.³⁰

Mozart'ın mayıs 1781'de Salzburg'dan ayrılmasından sonra “serbest çalışan bir sanatçı” olarak hayatına devam etmesinin etkilerine de bu eserde çokça rastlanabilir. Artık sanattan haz alan ve bunun için ücret ödeyen kitlenin sanatsal beğenileri çerçevesinde hareket etmektense, yenilikler yapma eğilimi ile egemen ilkeleri aşma girişimi; eser tamamlandığında hem İmparator II. Joseph'in doğruluğu kesinleşmemiş fakat bir efsane haline gelmiş olan cümlesini sarfetmesine hem de bazı eleştirilere sebep olur. Viyana'daki prömiyerin ardından eseri beğendiği fakat anlamlandıramadığı bir memnuniyetsizliği olduğundan bahseden II. Joseph'in “ Çok fazla nota, sevgili Mozart, çok fazla nota!” cümlesine Mozart'ın cevabı: “Sadece olması gerektiği kadar Majesteleri!” olmuştur.

²⁸ Baumann, a.g.e., ss.4-5.

²⁹ Rice, a.g.e., s.308.

³⁰ BÜKE, Aydın (2006), Mozart Bir Yaşamöyküsü, Can Sanat Yayınları, İstanbul syf. 191-192

II. Joseph'in adını koyamadığı rahatsızlık hissi Mozart'ın güç dengelerini değiştirme fikrinden ileri gelmektedir. Norbert Elias "Mozart – Bir dâhinin sosyolojisi üzerine" kitabında³¹ bunu řu paragrafta anlatır:

"Kadın sanatçıların biri bu kadar yüksek sesle çalan bir orkestranın yanında kendi sesinin duyulmadığından şikayet etmişti. Bu açıdan bakıldığında Mozart, farkında olmadan güç dengelerini sarsmıştı aslında. Eski tarzda yazılmış saray operaları, opera sanatçılarının hakimiyetindeydi. Enstrümental müzik onlardan sonra gelmeli, müzik sanatçılara yalnızca eşlik etmeliydi. Ama Mozart "Saraydan Kız Kaçırma"da bu güç dengesini biraz değiştirmişti; insanların ve enstrümanların seslerini birbirleriyle bir tür konuşma içindeymiş gibi göstermekten keyif alıyordu. Ama bunu yapmakla şarkıcıların ayrıcalıklı konumunu sarsmış oldu. Aynı zamanda da operada orkestra sesleriyle değil, insan sesleriyle duygusal bir paylaşım yaşamaya alışmış olan saray topluluğunu rahatsız etti. Mozart şarkıcıların yanısıra yalnızca orkestraya bir şey söyletmek istediğinde dinleyiciler bunu dinlemiyordu. Onlara yalnızca "çok fazla nota"³² varmış gibi geliyordu."

3.1. Prömiyer Solistleri

İmparator II. Joseph'in Ulusal Singspiel Topluluęu'ndaki şarkıcılardan ve yeteneklerinden en ufak bir endişesi yoktu. Hepsi İtalya'da öğrenim görmüştü ya da İtalya'da kendilerini tanıtmış en iyi Alman şarkıcıları ve İtalyan operasına çok hakimlerdi. Mozart da Saraydan Kız Kaçırma'yı bestelemeye başlarken bu şarkıcılar ve yeteneklerine oldukça aşinaydı. İlk Belmonte, Josef Valentin Adamberger, topluluğun baş tenoruydu. Adamonti adıyla İtalya'da eğitim görmüş ve sahneye çıkmıştı. Ulusal Singspiel Topluluęu'na çağırılmadan önce Londra ve Münih'te söylemişti ve tüm bu kariyeriyle topluluğun en iyi ödeme yapılan şarkıcısıydı.

Osmin rolünü canlandıracak olan bas Johann Ignaz Ludwig Fischer, grubun ciddi ve komik³³ rollerde çok önemli bir üyesiydi. İtalya'da bulunmasa da, Mozart'ın "Idomeneo"sunda başrolü bizzat bestelediği Anton Raaff'ın öğrencisiydi ve Mannheim'da başarı kazandıktan sonra 1780'de Viyana'ya gelmişti. Bretzner'in

³¹ ELIAS, Norbert (2000), Mozart, Bir dâhinin sosyolojisi üzerine, Kabalcı Yayınevi, İstanbul çeviren: Yeşim Tükel

³² İmparator II. Joseph'in eserin prömiyerini izledikten sonra Mozart'la karşılaştığındaki yorumu, çok ünlü bir söz öbeği haline gelmiştir

³³ "seria ve buffa"

versiyonunda Osmin'in rolü çok daha küçüktü ama Mozart böylesine sıradışı yetenekte bir bas sesin sahne üstü ve seyirci üzerindeki etkin yeteneklerinden de azami şekilde faydalanmak niyetindeydi. Bunu 26 Eylül 1781'de babasına yazdığı mektupta şöyle anlatır:

“Opera bir monolog ile başlıyordu, ama ben Herr Stephanie'den onu küçük bir *arietta* ya döndürmesini istedim, ve yine ikisinin (Pedrillo ve Belmonte), Osmin'in küçük şarkısından sonra onu konuşmalarındansa bir düet söylemelerini. Osmin rolünü Herr Fischer'e verdik, kendisi mükemmel bir bas ve böylesi bir adamın özellikle Viyana halkı üzerindeki etkisinden de faydalanmalıyız. Orijinal librettoda Osmin'in bir kısacık şarkısı ve trio ve finalde de rolü vardı. Kendisine birinci perdede bir aria ve ikincide de bir aria daha verildi. Herr Stephanie'ye bu aryada neler istediğimi anlattım ama aslında aklımda çoktan bitirmiştım; böylece başlangıç ve son çok etkili oldu.”³⁴

Tablo 3.1: İlk Saraydan Kız Kaçırma ekibinin ücret listesi

<u>İsim</u>	<u>Rol</u>	<u>Maas (florin olarak)</u>
<u>Adamberger, Josef Valentin</u>	<u>Tenor (Belmonte)</u>	<u>2133</u>
<u>Fischer, Johann Ludwig</u>	<u>Bass (Osmin)</u>	<u>1200</u>
<u>Cavalieri, Catarina</u>	<u>Soprano (Konstanze)</u>	<u>1200</u>
<u>Dauer, Johann Ernst</u>	<u>Tenor(Pedrillo)</u>	<u>1200</u>
<u>Jautz, Dominik Josef</u>	<u>Pasha Selim</u>	<u>1200</u>
<u>Teyber, Therese</u>	<u>Soprano (Blonde)</u>	<u>800</u>

Toplulukta üç soprano vardı, ilki Aloysia (Weber) Lange, Mozart'ın baldızı ve pek çok virtüözite isteyen zorlayıcı konser aryalarının alışılmış yorumcusuydu. İkincisi Caterina Cavalieri, ki Mozart'ın favorilerindendi, pek çok rol ve ariasının

³⁴ Anderson, Letters of Mozart alıntı 26 September 1781, Letters, 768–69, (As we have intended the part of Osmin for Herr Fischer, who certainly has an excellent bass voice[,] . . . we must take advantage of it, particularly as he has the whole Viennese public on his side. But in the original libretto Osmin has only this short song and nothing else to sing, except in the trio and the finale; so he has been given an aria in Act I, and he is to have another in Act II. I have explained to Stephanie the words I require for the aria—indeed I had finished composing most of the music for it before Stephanie knew anything whatever about it.)

şanslı yorumcusu idi. Cavalieri, Fransziska Kavalier adında bir Viyanalı idi ama değiştirdiği adı ve konuşmasına kattığı İtalyan aksanıyla *opera buffa* sever Viyanalılar arasında popülarite kazanmıştı. Konstanze rolü de Cavalieri ile hayat bulmuş olsa da Lange de rolü ilk birkaç yılki temsillerinde sıklıkla canlandırmıştır. Üçüncü soprano, Blonde rolünü canlandıran ve çok yönlülüğüyle dikkat çeken Therese Teyber'di. Hizmetçi ve komik rollerin yanısıra, masum genç kızı canlandığı bazı başrollerde ve Ulusal Tiyatro'da yalnız konuşma olan dramalarda da sahne alıyordu. Therese Teyber'in diğer şarkıcılara nispeten en az ödenen şarkıcı olması İtalya'da ya da ülkesi dışında söylememiş olması sebebiyle olabilir; çünkü çok geniş bir ses aralığı gerektiren (Orta tonun altındaki La bemol den tiz Mi notasına dek), zarif ve uzun ve bazen de çok güç gerektiren frazların üstesinden enerjik ve neşeli bir performansla gelebilmesi için çok marifetli olması elbette şarttı. Zira ayrıca, prömiyerin hemen ertesi günü 16 Temmuz 1782'de çıkan bir kritikte “oyundaki en iyi aktris” ilan edilmişti.³⁵

Teyber nadiren primadonna rolleri seslendirmiş ve daha çok subret karakterleri canlandırmış, belki de bu yüzden diğer isimler kadar bugüne taşınmamıştır, fakat Mozart'ın onu arkadaşları arasında saydığı ve ileriki yıllarda da birbirlerinin konserlerine sık sık katıldıkları da bilinmektedir.

3.2. Karakterler

Konstanze	soprano
Belmonte	tenor
Osmin	bas
Selim Paşa	konuşma rolü
Blonde	soprano
Pedrillo	tenor

³⁵ Peter Branscomb'un Grove dictionary of music and musicians'da yazdığı Therese Teyber başlığında bahsi geçer. E.T.: 9.07.2006

3.3. Konu

Korsanlar tarafından kaçırılıp; Selim Paşa'ya satılan Konstanze, Blonde ve sevgilisi Pedrillo, içinde buldukları şartlardan kurtulmanın yollarını ararlarken, Pedrillo efendisi ve Konstanze'nin sevgilisi Belmonte'ye haber ulaştırmayı başarmıştır. Belmonte'yi Selim Paşa'ya bir mimar gibi tanıtip güvenini kazansalar da, Osmin'i kandıramazlar. Osmin nefretini her fırsatta dile getirir. İlk aryasında Konstanze Selim Paşa'ya, Belmonte'ye duyduğu aşkı anlatır, aralarında bir şey olamayacağını zarafetle ima ederken; diğer yandan Selim Paşa tarafından Osmin'e sunulan Blonde, kaba saba Osmin'e hoyrat ve buyurgan davranışlarla hiçbir Avrupalı kız elde edemeyeceğini yarı flörtöz yarı kavgacı bir dille anlatmaya çalışmaktadır. Yalnız başına sahneye giren Konstanze üzüntü içinde ikinci aryasını söyler; son derece ümitsizdir, onu Blonde bile teselli edemez. Takip eden sahnede, Selim Paşa artık sabrının taşıdığını ve kendisini sevmesini emrettiğinde Konstanze'nin cevabı çok sert olur; artık ne işkence ne de ölüm onu korkutmamaktadır. Pedrillo'dan Belmonte'nin sarayda olduğu haberini alan Blonde sevinçten havalara uçar. Plan Osmin'e uyku ilacı içirerek, gece saraydan kaçmaktır. Ne yazık ki; Osmin sevgilileri suçüstü yakalar ve Paşa'nın huzuruna getirir. Kendisini kandırmaya teşebbüs etmeleri bir yana; Belmonte'nin en azılı düşmanının da oğlu olduğunu öğrenen Selim Paşa; finalde herkesi özellikle de Osmin'i hayrete düşürecek kararını verir. "Adaletsizliğe iyi bir eylemle cevap vermek, bir yanlışın intikamını başka bir yanlışla almaktan çok daha büyük bir mutluluktur" der ve sevgilileri özgür bırakır.

4. KONSTANZE ROLÜNÜN İNCELENMESİ; DİVA'DAN DRAMA'YA, LİRİKTEN DRAMATIĞE BİR KARAKTERİN DÖNÜŞÜMÜ

Duygusal ve hassas kadın kahramanlara Mozart'ın bütün sahne eserlerinde rastlanır. Bu *heroine*'lerden bir tanesi de Konstanze'dir. Ama bu karakteri diğer kız kardeşlerinden ayıran nedir? Yalnızca Mozart operaları değil, Konstanze'yi zamanının bir dizi librettosundaki *stereotipten*³⁶ ayıran, düzene karşı koyması mıdır? Ya da ikinci perdedeki kederli aryası "*Traurigkeit*"ın peşi sıra eklenen eşsiz aya "*Martern aller arten*" ile ortaya çıkan, zamanının çok ilerisinde bir fikirle yakalanan *gran scena* etkisi mi?

İlk yaratılışı, Christoph Friedrich Bretzner'in "*Belmont und Constanze*"sinde son derece naif ve duygusal olarak resmedilmiştir. Leipzig'li bir işadama olan Bretzner halkın seveceği konuları ve kahramanları hissedip ortaya çıkarmakta çok yetenekli bir librettisttir. Popülaritesini arttırmakta, bu egzotik Ortadoğu ortamı ve virtüöz kadın kahramanı ile "*Belmont und Constanze*"nin mükemmel bir seçim olacağını öngörmüştür. Stephanie, Bretzner'in librettosunun çok değişikliğe ihtiyacı olmayacağı düşüncesiyle Mozart ile çalışmaya başlar, fakat takip eden on aylık süreçte kendilerini çok ciddi değişiklikler yaparken bulurlar. On beş olan müzikal bölüm numarası yirmi bire yükselmiştir ve öncelikli değişiklikler, büyük yetenekleri ile seçilen şarkıcılar Adamberger, Fischer ve Cavalieri'nin bölümlerinde yoğunlaşmaktadır. Birinci perdede aya "*Ach ich liebe*", Bretzner'in versiyonunda olduğu gibi kullanılır: Asil kadın karakterin seyirciye son derece duygusal şekilde sunumu. Konstanze ikinci perdeye Blonde ile olan ufak diyalogu ve peşi sıra kederli aryası "*Traurigkeit ward mir zum lose*" ile çıkar. Bretzner'in orijinal librettosu daha sonra Konstanze ve Blonde için bir düet içerir. "*Hoffnung, Trösterin in Leiden!*"de Blonde umuttan (*Hoffnung*) söz ederken Konstanze ölüm fikrini vurgular. Bu düeti takiben kısa bir diyalogdan sonra Selim Paşa'ya görünmeden sahneden çıkarlar.

³⁶ *Stereotip*: bir örnek davranış veya görüntü sergileyen klişe tiplendirme anlamında

Tablo 4.1: “*Hoffnung, Trösterin in Leiden!*” Bretzner’in orijinal librettosu’ndan³⁷

34	(o)	35
K o n s t a n z e		K o n s t a n z e
<p>Konstanze und Blonde zugleich. <i>Hoffnung, Trösterin im Leiden!</i> Du versüßest allen Schmerz; Lächelst uns nach langem Scheiden Freuden ins gebeugte Herz.</p>		<p>Wenn von Sturm und Nacht umgeben Sinkend sich der Nachen beugt, Angst und Zagen uns umschweben, Und der grimme Tod sich zeugt:</p>
K o n s t a n z e		B l o n d e
<p>Oft im öden Hain verlassen, Schreckt uns Finsterniß und Grab, Und der Wangen Rosen blasen Von des Kummers Zähren ab.</p>		<p>Schleudert uns, im Todesschlummer, Eine Welt' auf weiches Moos; Und wir ruhen frey vom Kummer, Süße Hoffnung, dir im Schooß.</p>
B l o n d e		K o n s t a n z e u n d B l o n d e z u g l e i c h
<p>Doch wie schwinden alle Sorgen, Jede Thräne wird verschleucht, Wenn sich der gewünschte Morgen, Nur in ferner Dämmerung zeigt.</p>		<p><i>Hoffnung, Trösterin im Leiden!</i> Du versüßest allen Schmerz; Lächelst uns nach langem Scheiden Freuden ins gebeugte Herz.</p>
K o n s t a n z e u n d B l o n d e z u g l e i c h		B l o n d e
<p><i>Hoffnung, Trösterin im Leiden!</i> Du versüßest allen Schmerz; Lächelst uns nach langem Scheiden Freuden ins gebeugte Herz.</p>		<p>Nicht wahr, es ist Ihnen nicht mehr so eng ums Herz? — Ach! dort seh ich den Bassa, vermuthlich hat er Ihnen was zu sagen —</p>
K o n s t a n z e		K o n s t a n z e
		<p>Den Bassa? — Ach ich muß seinen Anblick vermeiden! — Ein- same Schatten! seydt ihr meine Tröster! (Geht ab.)</p>
E 2		D r i t t e

Mozart ve Stephanie öncelikle aryanın önüne eşlikli bir resitatif (*Welcher Wechsel herrscht in meiner seele*) eklerler ve iki kadın arasındaki düeti (*Hoffnung, Trösterin in Leiden!*) çıkarırlar. Mozart Blonde’yi özellikle Paşa ile karşı karşıya getirmez, Paşa’nın geldiğini gören Blonde sahneyi terkeder. Konstanze sahnede Paşa ile yalnız kalmıştır. Çıkarılan düet ile Mozart ve Cavalieri için parlama fırsatı yaratılmıştır, ayrıca düet “*Traurigkeit...*” ile yaratılan atmosferi dağıtacak, primadonnanın sahnesi için sadece kalabalık yaratmış olacaktır. Ve bu düetin çıkması Konstanze ve Blonde için iki aryanın daha esere eklenmesi ile sonuçlanır. “*Traurigkeit*” aryasının hemen ardına eklenen büyük *bravura* arya “*Martern aller arten*” ile Viyana seyircisini büyük etkisi altına alacak olan büyük sahne ortaya çıkar. Mozart daha önce “*La Finta Giardiniera*” da kullandığı bu peşpeşe iki arya ile oluşturulan büyük sahne etkisini tecrübe etmiştir³⁸ ve bu bilgi ile bu *gran scena*³⁹ yı yaratır.

³⁷ Belmont und Konstanze, oder: die Entführung aus dem Serail / Google books , Syf 34-35 , Christoph Friedrich Bretzner

³⁸Jessica Waldoff’un “Recognition in Mozart operas” kitabı “Reading Mozart’s Operas ‘for the sentiment,’” bölümü / Google books, syf 132 erişim tarihi: 01.05.2019

³⁹ Gran Scena: İt. Büyük Sahne

Fakat bu aryayı öylesine, olduğu gibi peşi sıra eklemek Konstanze'nin sahne sempatisini bir anda seyircinin gözünde düşürebilirdi. Mutlaka onu bu duyguya getiren hazırlayıcı bir sahne olmalıydı. Aryanın önüne eklenen Paşa ile diyalog ve yüzleşme, Konstanze'nin uçurumun kenarına adeta itilişi ve dönemin aydınlanmacı kadınlarının sempati duyacağı biçimde “ölüm ya da itibarsızlaşma” kararına gelişini sunar. “*Martern aller arten*” tam da seyircinin kendisi ile özdeşleştirdiği bir cevap olacaktır.

Mozart'ın tüm bunları sadece seyirciyi heyecanlandırmak için düşündüğü ve yarattığı söylenemez. Bunlar kendi mektuplarının da tanıklık ettiği üzere Mozart'ın aşk, evlilik ve sadakat üzerine kendi fikirleridir aynı zamanda. Mozart, “*Amadeus*” adlı filmde⁴⁰ aktarılan aksine, onur, aile, arzu gibi kavramlar söz konusu olduğunda tutucu bir bireydi. 29 Kasım 1777 yılında babasına gönderdiği mektupta şöyle yazar:

“Umarsız değilim, karşıma çıkacak herşeyi, adımın ve onurumun etkilenmemesi şartıyla göğüslemeye hazırım” Leopold'un oğlunun, Aydınlanma Hareketi'nin sosyal ve politik filozofisiyle saygı ve moral değerler çerçevesinde ilgilendiği biliniyor. Bunu karakterlerine yansıttığını gözlemlemek önemli bir anahtar olur.

Yine babasına 15 Aralık 1781 tarihli mektubunda⁴¹ şöyle yazar:

“Bugünlerde pek çok genç adamın yaşadığı gibi yaşayamam. Öncelikle bunun için fazlasıyla dindarım; masum bir kızı baştan çıkarmak için fazlasıyla onurluyum ve son olarak hafif kadınlarla oynaşmak için sağlığıma fazla düşkünüm ve hastalıklara karşı korku ve iğrenme duygularıyla fazla doluyum.”

Constanze Weber ile nişanını ve evliliğini babasına pek çok kez büyük bir coşku ve heyecanla yazdığı bilinmektedir. Karısının muazzam bir eş ve anne olacağına olan inancı ve onu materyalist her tür bakıştan uzak tutarak sadece moral ve manevi değerlerinin pırlıtısında görüşü bile; zaman zaman uyarı dolu mektuplar yazmasına engel olamamıştır.

Diğer insanların boşboğazlıkları ve patavatsızlıklarıyla çok eğlense de; Constanze ile evliliklerine birkaç ay kala, erdemli bir Alman kadının davranacağı biçimde davranmadığını düşündüğü için son derece üzgün ve haşin bir mektup yazar. Constanze ona daha önce bir parti oyununda başka bir adamın ‘paçalarının ölçüsü’nü

⁴⁰ 1984, yönetmen: Milos Forman

⁴¹ The Letters of Mozart and his family; Macmillan Yayınevi, 1997

almasına izin verdiğini yazmıştır. Mozart'ın cevabı çok sert olur. “Onuruna önem veren hiçbir kadın böyle bir şey yapmaz”⁴² Daha sonra sosyal hiyerarşiye ve farklı yaş ve sosyal statüden pek çok kadının sahip olması gereken uygun davranış biçimlerini uzun uzun anlatır. Bu dönemde yarattığı kadın karakter Konstanze'nin de bu prensiplere uygunluğu yönünde; kendi Constanze'si ile ilgili endişelerinden doğan, rolü belli bir yöne çeviren etkisinden söz edilebilir. Mozart'ın karakteri, kirletilmiş bir onurdansa işkence ile ölümü tercih edecektir. Bu, Mozart'ın karısının da dahil olduğu Viyana seyircisi için bir örnek gösterişidir denebilir.

Konstanze operada ilk olarak birinci perde yedinci sahnede karşımıza çıkar, Paşa'nın ilgisine neden cevap veremeyeceğini, sevgilisi Belmonte'yi, ne kadar mutlu olduklarını ve onu yeniden görmekten ne kadar umudunu kestiğini “*Ach ich liebe, war so glücklich*” ariasında anlatır. Paşa onu tutsak almıştır, fakat güzellikle kalbini de kazanmak çabasındadır.

“-Hala üzgün müsün Sevgili Konstanze? Bu güzel akşam, bu büyüleyici bahçe, yumuşak müzik, sana olan aşkım... bunların hiçbiri kalbine dokunmuyor mu? Biliyorsun, seni zorlayabilirdim Konstanze...ama hayır, bana kalbini kendi isteğinle vermeni istiyorum.”

Aralarında sevgiden de önce saygı oluşmuştur ve,

“-Ah cömert adam, keşke sevgine karşılık verebilseydim...” diyen Konstanze, ariasına başlar.

4.1. Arya (Konstanze) Birinci perde Sahne 7, No:6 “Ach ich liebe, war so glücklich”

Ach, ich liebe,

War so glücklich,

Kannte nicht der Liebe Schmerz!

Schwur ihm Treue

Dem Geliebten,

Gab dahin mein ganzes Herz:

⁴² MARSHALL, Robert L. (1991), Mozart speaks, Diane Publishing Company, Darby PA syf. 168; ve BÜKE, Aydın (2006), Mozart Bir Yaşamöyküsü, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

*Doch wie bald schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Loos;
Und nun schwimmt mein Aug' in Thränen,
Kummer ruht in meinem Schoos.*

Ah, seviyordum, çok mutluydum,
Aşkın ıstırabından bihaberdim.
Sevgilime sadık olacağıma söz verdim,
Ve ona tüm kalbimi verdim.

Fakat mutluluğum ne çabuk terk etti beni
Ayrılıkmış benim mutsuz payıma düşen
Ve şimdi gözlerim yaşla dolup taşıyor,
Keder mesken tutmuş göğsümde

Bu ilk aryada Konstanze, sevgilisiyle ne kadar mutlu olduğunu anlatarak Paşa'yı kendisinden uzaklaştırmayı amaçlar, Paşa'nın merhametini ve iyiliğini hedef almıştır. Paşa'nın aydınlanmacı hoşgörüsü henüz seyirciye aktarılmamış olsa da; kendisiyle gerek asaleti, gerek bilgili ve önsüzeli görüşüyle bu şekilde konuşmayı seçen Konstanze, onun hümanistliğini önceden hissetmiştir. Ölçülerdeki birbirine yakın kıvrımlı hareketler ve az atlamalı ve birbirine hiç uzak olmayan aralıklarla, bu temkinli, yumuşak ve içten tavır ve anlatılanlar özdeşleştirilebilir.

Arya, ilk dört dizenin bestelendiği yumuşak bir *adagio* olarak başlar. Konstanze kısa, net ve düzenli frazlarla kalbinin sabitliğini yani sadakatini değişmezliğini vurgular. Latince "*Constantia*" sözcüğünden Almanca "*Constanze*", İtalyancada "*costanza*" ve Romence, Portekizce, İspanyolca, İngilizce gibi dillerde de çok benzer telaffuzlarla kendine yer bulmuş olan sözcüğün anlamı ise "değişmez-sabit"tir. Tüm olay örgüsünün kalbi ve kendi sabit Konstanze'nin etrafında gerçekleştiği, hatta operadaki bazı ana karakterlerin birbiriyle hiç karşılaşmadığı dahi söylenebilir.

Örnek 4.1: *Ach ich liebte* 1-9 arası ölçüler

Nº 6. ARIE.

Adagio.
Constanze.

Ach ich Lieb-te, war so glücklich, kannte nicht der Lie-be
Ahl che a-man-do e-ra fe-li-ce, nè cou me fù mai il do-

Schmerz, war so glücklich, kannte nicht der Lie-be Schmerz, schwur ihm
lor, e-ra fe-li-ce, nè cou me fù mai il do-lor. Ed es-

Treu-e, dem Gelieb-ten, schwur ihm Treue, dem Ge-liebten, gab da-
sen-do o-gnor co-stau-te, ed es-sen-do o-gnor co-staute, da-va a

hin mein ganzes Herz, gab da-hin mein gan-zes Herz.
lui coll' al-ma il cor, da-va a lui coll' al-ma il cor.

Bu kısa, sözü uzatmayan, net ve birbirinin peşi sıra aynı şekilde gelen cümlelerdeki katılık ve eğilmez, çetin ifadeleme öncelikle Konstanze'nin Paşa'ya hitabındaki mesafe koyma, bunu da hem karşısındakine hem kendine duyduğu saygı ve kararlılıkla ortaya koyduğunu gösterir.

Örnek 4.2: *Ach, ich liebte* 32-49 arası ölçüler

Kum-mer ruht in mei-nem Schoos, in mei-
 cru-da pe-na in sen men-trö, in sen-

Str. Quart.
p

mit Ob. u. Fag.

nem Schoos, Kum-mer ruht in mei-nem
 men-trö, cru-da pe-na in sen men-

Viol. u. Violen. Quart.

Schoos, Kum-mer ruht in mei-
 tro, cru-da pe-na in sen

nem Schoos.
 men-trö.

Bläser. Quart. *cresc.* Tutti.

Daha sonra, Belmonte'ye olan hislerini ve güzel anıları hatırlamaya devam ettikçe aryanın temposu *allegro*ya dönüşür ve çok daha kıvrak bir hal alır. Yine de bu koloraturalar birbirine tutunarak ilerleyen, yakın sesler içinde hareket eden, inişleri ve çıkışları kademe kademe ve birbirine yapışık hareket eden, tam anlamıyla temkinli motiflerdir. Bu biçim Konstanze'nin hem kendi içe dönük duygularını ve Selim Paşa'ya saygılı ve kendine yakın hissetmekle birlikte kalbini açmayışını göstermektedir, hem de Konstanze'nin pasif yapısını ve düşünce biçimini vurgular. Bu aryada tanıdığımız lirik, yumuşak Konstanze, kararlı ve değişmez tavırdı olmakla birlikte hala 'ipleri ele alan' ya da 'işini kendi halleden' kadınlardan biri; örneğin *Don Giovanni*'den intikamını almak için onu adım adım izleyen Elvira (Mozart, *Don Giovanni* operası) gibi değildir, Belmonte gelecek ve onu kurtaracaktır.

İlginç bir nokta da, bütün koloratura süslemelerin “*meinem*” sözcüğü üzerinde yapılması ve “*schoss*” sözcüğüne inerek, bu sözcüğü defalarca vurgulaması, oldukça ön plana çıkarmasıdır. Örneğin Blonde “göğsümdeki, kalbimdeki sevinç” anlamına gelen “*Welche Wonne Welche Lust*” ariasındaki “*regt sich nun in meiner brust*” dizelerindeki gibi daha kabaca bir ifade ile kullanılan; herhangi bir seksüel ya da başka bir gönderme içermeyen ve yalnızca “göğsümde” (*meiner brust*) anlamına gelen “*brust*” sözcüğünü kullanırken; Konstanze içinde pek çok ifade ve anlam saklayabilen daha kompleks bir sözcük olan “*schoss*” u kullanıyor ve hatta bu şekilde de defalarca vurguluyor.

Örnek 4.3: *Ach, ich liebte* 98-125 arası ölçüler

The musical score for "Ach, ich liebte" (measures 98-125) is presented in two systems. The first system shows the vocal line (C) and the piano accompaniment (P). The vocal line includes the lyrics: "Kum-mer ruht in mei-nem Schoos, in mei-ru- da pe-na in sen-nen-trö, in sen-". The piano accompaniment includes a Quartet and a Violin part. The second system shows the vocal line (C) and the piano accompaniment (P) continuing. The piano accompaniment includes a Quartet part.

nem Schoos, Kum-mer ruht in mei-nem Schoos, Kum-mer
mén - - - trío, cru - da pe - na in seu mén - trío, cru - da

ruht in mei-nem Schoos, in mei-nem Schoos, in mei-nem
pe - na in seu mén - trío, in seu mén - - trío, in seu mén - -

Schoos.
trío.

Tutti *f*

4.2. Arya (Konstanze) İkinci perde Sahne 2, No:10 “Welcher Wechsel herrscht in meiner seele... Traurigkeit, ward mir zum lose”

Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele

Seit dem Tag, da uns das Schicksal trannte!

O Belmont! hin sind die Freuden,

Die ich sonst an deiner Seite kannte!

Banger Sehnsuchts Leiden

Wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.

*Traurigkeit ward mir zum Loose,
 Weil ich dir entrissen bin.
 Gleich der wurmzernagten Rose,
 Gleich dem Gras im Wintermoose,
 Welkt mein banges Leben hin.
 Selbst der Luft darf ich nicht sagen
 Meiner Seele bittern Schmerz;
 Denn, unwillig ihn zu tragen,
 Haucht sie alle meine Klagen
 Wieder in mein armes Herz.*

Ruhumda değişen ne
 Kaderin bizi ayırdığı günden beri!
 O Belmonte! Yanındayken
 Tattığım o sevinçler olmasa!
 Şimdi sıkıŐmıŐ kalbimde
 Endişeli ve uzun acı iç çekişler var...
 Senden ayrı düştüğümden beri
 Keder ve acı çekmek oldu yazğıma düşen
 Kurtçukların çürüttüęü bir gül ya da
 Kışın yosuna çevirdiği çimenler gibi
 Benim mutsuz hayatım da yitip gidiyor...
 Esintiye bile ruhumdaki keskin
 acıyı anlatamam
 duymayacaktır bile
 Ve bütün bu ağlayışlarımı
 Zavallı kalbimin içine geri üfleyecektir...

Konstanze'nin ikinci perdedeki girişinden önce Blonde, Osmin ile coşkulu, atışmalı, yüksek enerjili bir sahneyi yeni bitirmiştir ve *basso buffo* nun sahnedeki çıkışıyla, Konstanze duygusal olarak perişan bir halde görülür. Blonde ve Konstanze'nin ruh halleri arasındaki bariz farklılık burada göze çarpar. Blonde pozitif neşesini, arada bir ve kaçamak da olsa görebildiği Pedrillo ile bir nebze koruyabilmektedir, oysa Konstanze hem Belmonte'den zorla koparılmış, hem de kendisinin onları kurtarmak için geri dönmüş olduğundan henüz habersizdir.

Bu *recitativo accompagnato* (bkz. Bölüm 1), orijinal Bretzner librettosuna eklenen bölümlerden biridir ve dramatik amacının Konstanze'nin vahim vaziyetinin seyirciye aktarılması olmakla birlikte, eserin komik *Singspiel* den, üzerinde incelik ve ustalıklarla düşünülmüş *opera seria* formuna belirleyici dönüşümüdür.

Giriş, kalın yaylılarda geniş arpejlerle başlar ve bu da tiz yaylılarla girecek olan iç çekişe benzer melodinin vurgulanmasını sağlar. Bu öz ve mükemmel *empfindsamer stil* melodi⁴³ bütün sahne boyunca duyulur.

Örnek 4.4: *Welcher wechsel herrscht in meiner seele* (reçitatif) 1-5 arası ölçüler



Birinci perdede “*Ach ich liebe*” ariasında özellikle Belmonte’yi hatırladığı bölümlerdeki coşkulu koloraturalar; “*Traurigkeit ward mir zum lose*” ariasında yerini umutsuzluğunu ve yalnızlığını en karanlık şekilde yaşayan Konstanze’nin birbirine takılarak aşağı doğru hece hece inen zarif arpejlerine dönüşmüştür. Aryanın tutulu ve birbirine yakın seslerde giden anlatımından sonra, en sonda gelen bu koloratura bölümü, armonik hareketlerle değişen bir olağan bravura pasaj değil; tonu, üzerindeki 6-4 eksen akor üzerindeki metrik kadansla destekleyen, aşağı doğru hareket eden süslemesi zarif arpejlerdir. Böylece vurgulanan bu ton ise, Mozart’ın

⁴³ Empfindsamer stil melodi: İng. The sensitive style, empfindsam style, Alm. empfindsamer Stil, olarak geçen duygusal stil; müzikal kompozisyonun ve şiirin bir stili olarak 18. Yüzyılda gelişti ve ‘gerçek ve doğal’ duyguları ifade etmeyi ani durum değişimleri ile birleştirerek oluşturuldu.

Sihirli Flüt operasında Pamina'nın aryası “*Ach ich fühl's er ist verschwunden*”de de rastlanılan, Mozart'ın kadın kahramanlarının ağıtlarında kullandığı Sol minördür.⁴⁴

Örnek 4.5: *Traurigkeit ward mir zum loose* 141-154 arası ölçüler

Bu *aria d'affetto*⁴⁵ da, Konstanze kendini her zamanki ifade ediş biçiminden hayli uzak, yas ve keder duygularıyla tükenmiş bir haldedir. Eğer başkalarının gözünde kendisini koloraturaların süslemeleriyle güzelleştirdiğini ve daha da etkileyici kıldığı düşünülecek olursa, bu ariyanın vurgusunu da, kendisini ardına gizlediği ve kimi zaman etkileycilik, kimi zaman gerçeği gizlemek için becerikli bir hile gibi kullandığı koloraturadan peçenin kalkışıyla birlikte ruhunu çırılçıplak ortaya koyuşu, yaralarının kabuğunu kaldırışı gibi yorumlanabilir. Eğer ki, Wheelock'ın yazdığı gibi, koloratura süslemeler, ister bir güzelleştirme ya da bir oyun, kurnazlık olarak kabul edilsin; içinde bulunduğu durumu anlatmaya çalışacağı, haline ve acılarına ikna edeceği biriyle karşı karşıya olmadığı bu durumda “*Traurigkeit..*”ın Konstanze'nin en içten duygularını en çok yansıtan arya olduğunu söylenebilir.⁴⁶

Buna benzer şekilde operanın iki kadın karakterinin de koloraturayı güç ve feminen bir becerinin aracı olarak içselleştirdikleri düşünülürse (Blonde'nin “*Durch Zartlichkeit*” aryasında olduğu gibi), bu ariyanın Konstanze'yi en savunmasız ve duygusal olarak en korunmasız haliyle gösterdiği söylenebilir. Buradan da bu

⁴⁴ “Die G-Moll Tonart bei Mozart” Mozart-Jahrbuch 1951 (Salzburg 1953), syf. 122, kitabın çevirmeni Gretchen A. Wheelock

⁴⁵ Aria d'affetto: İt. duyguları etkileyen arya

⁴⁶ Wheelock, Gretchen A. “Staging Mozart's Women” kitabında “Siren Songs” bölümü sayfa 47

operada koloraturanın etkileme değil, iletişim amacıyla kullanıldığı çıkarımına varılabilir.

Arya bölümü, ilk iki vokal cümle ile birlikte çalınan üflemeli enstrümanların eşliği ile başlar ve Konstanze'nin işe yaramayacağını bile bile seslendiği rüzgarı böylelikle imite eder. Üçüncü cümle ile yaylılar yeniden duyulur ve Konstanze'nin acılarını taşımaya gönülsüz esintinin, bu acıları tekrar karakterin vücuduna üfleşi sözlerini pekiştirir.

Örnek 4.6: *Traurigkeit ward mir zum loose* 17-20 arası ölçüler

“Klagen” sözcüğü bütün bu iç çekişlerden sonra tutulu tek tondur ve *mesa di voce*⁴⁷ şan tekniği ile seslendirilir. Bu bölüm ikişer kez tekrarlanan “*in mein armes herz*” ve “*traurigkeit*” sözcüklerinden sonra sol minör tona döner. Eksen tona dönmesine rağmen bu ikinci bölüm içerdiği daha fazla koloratura motifleri ile ve şarkıcıya daha fazla duygusal iç çekişleri ifade etme anlamında ilk bölümden biraz daha farklı seyredir. Koloraturalar ile sona eren aryayı takip eden dört ölçü, yaylıların iç çekişleri taklit eden *staccato* motif ile karakterin üzüntüsü ve umutsuzluğu pekiştirilmiş olur. Burada yalnızca üflemelilerin eşlik ettiği bölüm ile yine Konstanze'nin ne kadar güçlü bir karakter olduğu çıkarımına varır Wheelock; O ne kadar acılar içinde kıvransa da rüzgardan başka kimseye şikayet etmez. Bu imkansız durumdan onu kurtaracağına dair tek inancı da ona rehberlik eden batılı değerlerinedir.⁴⁸

⁴⁷ *Messa di voce*: İt. Uzun tutulu bir notanın pianodan tam sese açılıp tekrar pianoya dönerek çalınması/söylenmesi anlamına gelen terim 17 ve 18. Yüzyılda İtalyan şarkı söyleme geleneğinin en önemli tekniklerinden biri olup; bir süsleme biçimi olarak ortaya çıkmış ve zamanla gelişmiştir.

⁴⁸ Wheelock, Gretchen A. *Staging Mozart's Women* kitabı; “Siren Songs” bölümü

Örnek 4.7: *Traurigkeit ward mir zum loose* 150-154 arası ölçüler



İlerleyen zamanda İtalyan sahneleme geleneğinde karşılaşılabilecek olan *tempo di mezzo* ya benzer biçimde, bu duygusal ayardan diğerine geçişte iki kısa diyalog yer alır. *Tempo di mezzo, cantabile* bölüm ile *caballetta* (bkz.syf 42) arasındaki hızlı geçiş pasajıdır. Formu genellikle serbesttir ve uzunluğu da dramatik duruma bağlı olarak değişebilir. Tam olarak 19. yüzyıldaki anlamı ve kullanımı ile birebir örtüşmese de, ayrı ayrı hem Blonde hem Paşa ile olan diyaloglar Konstanze'nin duygusal dönüşümünde adeta bir katalizör etkisi yapar ve bu sahneleri takip edecek olan seyirciyi de adeta patlamak üzere olan bir bomba gibi "*Martern aller arten*" aryasına hazırlar.

Diyalogların ilkinde Blonde hanımını teselli etmektedir. Fakat Konstanze kaderlerinin ne kadar ümitsiz ve çözümsüz bir halde olduğunu Blonde'ye hatırlatır, hatta bu kadar sakin kalabildiği için de ona azarla karışık nasihat eder. Bütün diyalogda "*hoffnung*" (umut) sözcüğü anahtar sözcüktür ve defalarca tekrarlanır. Blonde hala umutlu kalabiliyor ve gecenin güzelliğinin tadına varabiliyorken, Konstanze onları korumanın en iyi yolunun, durumun acımasızlığını kabul etmek ve yüzleşmek olduğunu savunur.

İkinci diyalogdan bahsetmeden önce biraz da gizemli karakter Selim Paşa'ya yakından bakılacak olunursa; Pedrillo'nun Belmonte'ye, Konstanze'nin sadık kaldığının güvencesini verdiği sahnede, Pedrillo'nun sözlerinden Paşa'nın bir devşirme (dininden dönmüş) olduğu öğrenilir.

"*Der Bassa ist ein Renegat und hat noch so viel Delikatesse, keine seiner Weiber zu seiner Liebe zu zwingen*"

"Paşa bir devşirme ve hala hiçbir kadını kendisine aşık olmadan hiçbir şey zorlamayacak -kafi- derecede incelik sahibi"

“Selim’in hala yeterli derecede kendinde barındırdığı Hristiyan asaletinin Konstanze’ye karşı zor kullanmasına engel olması fikri ve haremindeki onca kadın ve çevresi tarafından onaylanmayan bir örnek yaratacağı önermesi çok provokatifti ve derhal bu fikirden son derece etkilenmiş Hristiyan yazarlar tarafından *Saraydan Kız Kaçırma*’nın dramatik yapısı şekillendirildi” yazar “*Conversions: Gender and Religious Change in Early Modern Europe*” adlı kitabında ‘afterword’ bölümünde Matthew Dimmock.

Selim Paşa hakkında biraz daha fazla bilgi sahibi olunan diğer sahne ise operanın *climax*⁴⁹ noktası; Belmonte ve Pedrillo’nun Konstanze ve Blonde’yi de alarak kaçarken yakalandığı sahnede Belmonte’nin Oran Komutanı Lostados’un oğlu olduğunu öğrendiği sahnedir. Selim’i baba ocağını, vatanını terketmeye zorlamış ve komutanın kini onu sevdiğinden ve “*ehrenstellen, vermögen, um alles*” yani onurlu duruşundan, geleceğinden (kaderinden) ve herşeyden koparıp uzağa atmıştır. Üstelik Selim Paşa yüzlerce, binlerce devşirmenin arasında bu son derece seçkin sona kavuşabilmiş nadir şanslı insanlardan biridir.

Ama bu sahnede, seyirci beklentileri doğrultusunda açıkça hayal kırıklığına uğrar. Paşa cezalandırmak yerine Osman’ın tüm şaşkınlığına rağmen onları özgür bırakmayı seçer.

“*Es wäre ein weit größeres Vergnügen eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als laster mit lastern tilgen*”

“Adaletsizliğe iyi bir eylemle cevap vermek; bir yanlışın öcünü (intikamını) başka bir yanlışla almaktan çok daha büyük bir mutluluktur.”

Bu beklenmedik finale kadar Selim Paşa aslen bir batılı olmasına rağmen seyirci tarafından “Türk” olarak görülür ve davranışları daima taraflı yorumlanır. Batılı mı doğulu mu ikili karşıtlığı eser boyunca karşımıza çıktığı gibi başka bir *dikotomi*⁵⁰ daha bu karakterle yansıtılmıştır. *Opera buffa* geleneksel yapısı izleyene ders verme fonksiyonunu komik karakter üzerinden işletir; “*gerçek aşk nedir*” çıkarımını yaparken eserin genelinde Osman’i (belli sınırlar çerçevesinde) gülünç duruma düşürür. Aslında karşı taraftaki, Türk ve kontrolü elinde tutan karakterler olarak

⁴⁹ Climax: İng. operanın en yüksek ve heyecanlı doruk noktası

⁵⁰ Dikotomi (dichotomy): İng. ikilik

Osmin’le birlikte Selim Paşa da payını almalı mıdır? Öyleyse Selim Paşa kötü karakter mi yoksa kahraman mıdır?

Osmin’in çok net ortaya konan grotesk karakteri ve şikayetlerini, tehditlerini fütursuzca ve sayısız defa ortalığa savurmasındansa; Selim Paşa tüm o vakur ve kontrollü duruşuyla Konstanze’yi yalnızca bir defa tehdit eder, bu da bu deklarasyonu çok daha etkili hale getirir.

“-İşkencenin her türlüsüne hazır ol öyleyse!”

Hem Selim Paşa hem Konstanze ile ilgili pek çok karakter verisi bu diyalogtaki karşılıklı etkileşimler sonucu ortaya çıkar; Selim’in batılı tavrı Konstanze’nin gözünde yeniden şekil alırken, Konstanze’nin bu sahneye dek süregelen pasif tavrı değişecektir. Pek çok açıdan operanın en önemli sahnelerinden biridir. Selim, Konstanze’nin onu yeniden reddetmesi ile itidalini kaybedecek ve ‘*aydınlanmacı batılı*’dan ‘*barbar doğulu*’ya dönüşecek; ayrıca gerçek aşk, sadakat, bağlılık hatta evlilik, kadının üzerinde güç kullanma, harem ve çokeşlilik, kadının özgürlüğü gibi pek çok fikir seyirciye soru işaretleri olarak geri dönecektir.

Diyaloğun ilk cümlesi Selim’e aittir, günün sona erdiğini ve ertesi gün kendisini sevmesi gerektiğini söylerken, Konstanze sözünü keser; “*muşt*” yani Selim ona kendisini sevmesini mi emretmektedir? Bu bize Blonde ve Osmin’in sahnelerini hatırlatır. Türkler “*aşk*” ın buyurularak elde edileceğini mi düşünüyorlar diyen Konstanze’nin sert sözlerinden sonra Selim Paşa “Bizim kadınlarımızın sizinkilerden daha az mı mutlu olduğunu düşünüyorsun?” diye sorar. Konstanze’nin cevabı, Blonde’nin Osmin’e verdiği kibar olmak için üzerinde fazla düşünülmemiş cevapları gibi değildir, “Bunu Türk kadınları daha iyi bilir” demekle yetinir. Selim yeniden müdafaaya geçer ve kendisine aşık olması için bir umut, fikrini değiştirecek bir şey olup olmadığını sorar.

Konstanze dobra bir şekilde cevap verir;

“Bayım! Size özgürce itiraf etmeliyim, daha fazla neden esirgeyeyim, neden boş umutla ve sizi zayıflatacak mazeretlerimle ve itirazlarımla kendi gururumu okşatayım; Sizinle ilgili her zaman şu anda ne düşünüyorsam onu düşüneceğim, size saygı duyuyorum, fakat –aşk? Asla!”

Selim beklediği cevabı alamamış olarak, gücünden de mi korkmadığını sorar, bu noktada Osmin’in cümlelerini tekrar eder gibidir, kadınların boyun eğmeleri için

gücünü kullanarak gözlerini korkutmak hatası ile Viyana seyircisinin duyduğu biraz sempatiyi de kaybettiği noktadadır. Konstanze dönüşümü hissetmiş, gardını yeniden kaldırmıştır ve artık bekleyebileceğinin sadece ölüm olduğunu söyler ve ölümü isteyerek karşılayacaktır. Ve Selim, Konstanze'nin *bravura* aryasının başlangıç cümlesini telaffuz eder. "Ölüm değil ama işkencenin her türlü" . Konstanze ise yine de son sözü söyler, ruhsal ya da fiziksel, hepsine karşı durmasını bilecektir.

Tablo 4.3: İkinci Perde Selim Paşa ve Konstanze almanca orijinal diyalog

S e l i m (kommt von rechts vorn.)

Selim. Nun, Constanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen. Morgen musst du mich lieben, oder—

Constanze. Muss? Als ob man die Liebe befehlen könnte. Ich werde stets so denken wie jetzt, dich verehren, aber— lieben? Nie!

Selim. Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe?

Constanze. Nein! Nicht im geringsten. Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe, und je eher dies geschieht, je lieber wird es mir sein.

Selim. Elende! Nein! Nicht sterben, aber Martern von allen Arten—

Constanze (geht an ihm vorüber und sinkt rechts vorn auf die Bank). Auch die will ich ertragen; du schreckst mich nicht, ich erwarte alles.

4.3. Arya (Konstanze) İkinci Perde Sahne 3, No:11 "Martern aller Arten"

Martern aller Arten

Mögen meiner warten,

Ich verlache Qual und Pein.

Nichts soll mich erschüttern,

Nur dann würd' ich zittern,

Wenn ich untreu könnte sein.

Lass dich bewegen,

Verschone mich!

Des Himmels Segen

Belohne dich!

Doch du bist entschlossen.

Willig, unverdrossen

Wähl' ich jede Pein und Not.

Ordne nur, gebiete,

Lärme, tobe, wüte,

Zuletzt befreit mich doch der Tod.

İşkencenin her türlü

beni bekliyor olabilir;

bu eziyet ve acıyla ben alay ederim.

Hiçbirşey sınırimi bozamaz.

Beni ürpertecek tek şey,

O'na sadık olmamaktır.

Kendine izin ver

Beni bağışlamak için!

Ve böylece cennet seninle olsun!

Fakat kararlısın.

Seve seve ve gözükara şekilde,

Her acıyı ve kederi göze alıyorum.

Öyleyse buyur, emret

Tehditler savur, kükre ve öfkeden kudur!

Sonunda ölüm, beni özgür kılacaktır.

Konstanze hem vokal hem oyunculuk olarak portrelemesi hiç de kolay olmayan bir roldür; dönem Viyana'sındaki pek çok kadının karmaşık arzu ve çekincelerinin bir yansıması olmasının yanında, kaçırılması ve bir hareme ayırılması ile de yıllarca önce yaşanmış olsa dahi hala hem gerçek hem de abartılarak hayal edilen “*Türkler korkusu*”na karşı, bir burjuva kadınından beklenen davranışları temsil etmesi beklenir. Üstelik Konstanze tipik duygusal kadın karakterden de pek çok açıdan

ayrılarak çok daha kompleks bir karaktere dönüşmüştür. Onun batılı ahlaki yapısı, git gide açığa çıkan bağımsızlığı onu Belmonte'den dahi farklı kılar.⁵¹

“Belmonte'nin Konstanze'ye olan coşkulu aşkı onun gücü olduğu kadar zayıflığıdır da; kıskançlık duygularının sancuları ve onun sadakatine duyduğu güven kadar baskın olabilen şüphesiyle...” diyor Baumann.⁵²

Zira Konstanze'nin Paşa'ya karşı sergilediği gibi, Belmonte'nin de karşısında kararlılıkla durduğu bir an gelecektir. (bkz. Örnek 3.8: *Quartet*)



⁵¹ BAUMANN, Thomas (1987), *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge University Press, Cambridge

⁵² Bauman, a.g.e. , s.86.

Örnek 4.8: *Ach Belmonte, ach mein leben* (Konstanze-Belmonte-Blonde-Pedrillo
kuartet) 91-112 arası ölçüler

Belm.
Doch ach! bei al-ler Lust em - pfin - det mei-ne Brust noch manch' ge-
Ma pu - re io sento an-cor, che un re - sto di ti - mor si mesce al

Const.
Was ist es? Lieb - ster, sprich: ge-
Parla, mio ben, co - sa è? più
hei - me Sorgen.
mio pia - ce - re.

Const.
schwind, erkläre dich, geschwind, erkläre dich, o halt' -
non tacer non me, più non tacer non me, mi sve -

Belm.
mir nichts ver - bor - gen, nichts ver - bor - gen, nichts ver - bor - gen! Man sagt...
- tu il tuo pen - sie - re, il tuo pen - sie - re, il tuo pen - sie - re! Si vuol...
viol.

“*Martern aller arten*” ile *gran scena*’nın *caballetta*⁵³ bölümüne ulaşılır. Buradaki Konstanze’nin başkaldıran reaksiyonu Selim’in tehdidine ve bu kadar ileri gidişine karşı bir direniş olmakla birlikte; kendisini de duygusal ve iddiasız kadın başrol klişe tipinden çıkarır. Tam da Paşa’nın öfkeli, erkeksi bir arya söyleyebileceği en uygun zamanda, müzik artık Konstanze’ye aittir. Üstelik müziğini, öfkesini ve anlatma şansını gasp etmekle kalmaz; müziğin ve sözlerin kontrolünün de kendinde olması ile Selim’i artık daha önce olduğundan çok daha kötü olarak seyirciye yansıtabilir. Hatta tüm eser boyunca Türk teması ile duyduğumuz davul ve trompeti ve artı olarak

⁵³ Caballetta: İt. cobola sözcüğünden gelen; iki bölümlü bir ariyanın hareketli ritimli ve hızlıca sonuç bölümüne bağlanan kısmı.

marş ve *heroik*⁵⁴ temalarda kullanılan Do Majör tonu da kendine maleder. Paşa'nın kendi sözlerinin tekrarı ile başlayan aryada Mozart da müzikal olarak batılı kahraman Konstanze ile Türk kötü adamı karşı karşıya getirişini açıkça ortaya koyar. Böylesine bir tehdide karşı, sadık, asil ve zarif Konstanze'nin aryası, Viyana seyircisinin ve arasındaki aydınlanmacı kadınların da “ölüm mü onursuzluk mu” sorusuna haklı cevabı olacaktır.

Belmonte dönemiyor olsa da, Konstanze sadakat yeminini bozmayacaktır ve cesaretle ölüme ve tüm tehditlere karşı duruşu onu, erdemli ve nazik asilzadeden; kendi kendini savunan, güçlü ve adanmış kadına dönüştürür. Karakterinde dönüştüğü gibi, ses rengini de daha güçlü kullanacaktır; “*Ach, ich liebe*” ve “*Traurigkeit*”daki lirik koloratur dan, “*Martern aller Arten*” in gerektirdiği dramatik koloratur a dönecek; ağırlık, tını, renk ve *fach*⁵⁵ olarak da değişim gösterecektir.

Arya geçmişte, başlangıcındaki altmış ölçülük *ritornello ve solo konçertant*⁵⁶ enstrümanlar ile konçerto benzeri biçimi; ve ariyanın son derece süslü yazımı ve singspielin tam ortasındaki *opera seria* (ciddi opera) benzerliğindeki yapısı ile sık sık kritik edilmiştir.

Ritornello güçlü duyurulan unison seslerle başlar ve Konstanze'nin son söylemini ve başkaldırısını destekler. İlk motif üflemeliler ve timpani enstrümanlarına çaldırdığı noktalı ritimleriyle Do Majör tonu, ana hatları ile duyurur. Bu ortaya koyuş, ariyanın ana melodisini duyurduğu gibi marş biçiminin de tüm özelliklerini ortaya koyar. Konstanze'nin sahneye, Paşa'ya ve tüm seyirciye hakimiyeti daha sözlerini bile söylemeye başlamadan ortadadır ve müzik son derece öfkeli Türk yöneticiyi susturacak kadar güçlüdür. Mozart yalnızca ilk üç ölçüyle son derece zorlu, sert ve meydan okuyan atmosferi, asil ve güçlü bir yaklaşımla oluşturmayı başarmıştır.

⁵⁴ Heroik: kahramanlık

⁵⁵ Fach sistemi: Daha çok almanca konuşulan Avrupa ülkelerinde ve repertuar operalarında kullanılmakta olup; şarkıcıların ses renklerini inip çıkabildikleri ve güçlü tınladıkları sesler; tını, renk gibi farklılıklarla tanımlayan bir sistemdir.

⁵⁶ Concertant: Fr. Birden fazla solistin beraber çaldığı müzik parçası.

Örnek 4.9: Martern aller Arten 1-60 arası ölçüler

Nº 11. ARIE.

Allegro.

The musical score is arranged in six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The instruments and markings are as follows:

- System 1:** Oboe Solo (Ob. Solo.), G. Orch. (G. Orch.), Viol. (Viol.), and Fag. (Fag.).
- System 2:** Viol. Solo. (Viol. Solo.), Hörn. (Hörn.), and Fag. (Fag.).
- System 3:** Fl. Solo. (Fl. Solo.), Viol. (Viol.), and Fag. (Fag.).
- System 4:** Violoncello Solo. (Vcllo Solo.), G. Orch. (G. Orch.), and Fag. (Fag.).
- System 5:** Fl. u. Ob. Solo. (Fl. u. Ob. Solo.), Clar. (Clar.), Viol. u. Vcllo-Solo. (Viol. u. Vcllo-Solo.), Quart. (Quart.), and Soli. (Soli.).

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, f) throughout the piece.

The image shows a page of musical score for a symphony. It consists of seven systems of staves. The first system features a Clarinet (Clar.) part and a Quartet (Quart.) part. The second system includes a Quartet (Quart.) part and a Viola Solo (Viola Solo.) part. The third system features a Violin Solo (Viol. Solo.) part, an Oboe Solo (Ob. Solo.) part, and a Flute Solo (Fl. Solo.) part. The fourth system includes a 4 Solo. part, a Violin and Viola (Viol. u. Viola.) part, and a Horn (Hörn.) part. The fifth system features a Flute and Oboe (Fl. u. Ob.) part, a Quartet (Quart.) part, and a Tutti part. The sixth system includes a Flute (Fl.) part, a Violin (Viol.) part, and an Oboe (Ob.) part. The seventh system features a Quartet (Quart.) part and a Tutti part. Dynamics such as p, f, and cresc. are indicated throughout the score.

İlk yirmi bir ölçüde yazılan bu girişin hemen peşi sıra şarkıcı başlayabilecekken, müzik farklı bir değişim gösterir. Solist enstrümanlar kuartetiyle beklenmedik şekilde *sinfonia concertante* başlar. Önce solo obua lirik, akan bir melodi ile girer ve onu solo keman, solo flüt ve solo viyolonsel takip eder. Orkestra da solist enstrümanlara katılırken, Konstanze'nin "Traurigkeit" ariasındaki iç çekiş melodisine benzer bir melodi duyulur. *Ritornellonun* ilk melodisi her duyurulduğunda, daha da geliştirilmiş, güçlendirilmiş şekilde geri döner ve seyirciye tehditi ve adaletsizliği yeniden hissettirir. Bu ikilik hem Konstanze'nin karakterinin iki tarafını da vurgularken, seyircinin de karakterin dönüşümünü ve haklı öfkesini unutmamasını sağlar. Böylesi bir kontrast ve dinamik daha önce bir singspielde rastlanmamış bir şeydir.

Öyle ki bu kontrast yaratılmamış olsaydı, Konstanze fazlasıyla güçlü, yüksek çığırkan sesli ve öfkeli görünürdü ki bu da karakterin bu derece sempatik algılanmasına engel olurdu.

Bu ikilik aryada da devam eder, arya iki tempo arasında değişim göstererek ilerler: *allegro* ve *allegro assai*. Bu Baumann'a göre zamanının müzikal geleneğinde yer almayan bir biçimdi, fakat Mozart tarafından öyle iyi kullanılmıştı ki eser tamamlandığında gayet normal ve doğal bulunmuştur. Hatta Konstanze karakteri için bu iki tempo içindeki hareket son derece hayatidir.⁵⁷

Aryanın librettosu 16 satır olarak yazılmış olsa da, kolaylıkla üç bölüme ayrılır. İlk bölüm (A Bölümü) *ritornellonun* kendiliğinden devam eden Do Majör arpejleriyle, vokaliz benzeri koloraturalara evrilerek ilerler.

Örnek 4.10: *Martern aller arten* 61-63 arası ölçüler

Constanze (erhebt sich).

Mar-tern al - ler Ar - ten, al - ler Ar-ten
 Che pur aspro al cuo - re, aspro al cuore

p Quart.

“Geleneksel olarak koloratura ve virtüözite; bir karakterin içsel fikirlerini ve duygularını, kalbe dokunan bir lirik ariyanın yapabildiği gibi ortaya koymasındansa, daha boş ve içeriksiz addedilirdi.” diyor Wheelock.⁵⁸

Çok fazla abartılmış bir koloratura da, şarkıcıya fazlasıyla dikkati toplayarak, bütün bu dikkatle ve özenle yaratılmış drama ve karakterizasyondan uzaklaştırabilirdi.

A bölümündeki bazı patlamalı konsonlarla (**Qual** und **Pein**, **könnte**), noktalı ritimler ve ayrılmış melodik çizgilerle tehditin şiddetinin hayal edilip, hissedilmesi kolaylaştırılmıştır.

⁵⁷ Baumann, a.g.e., s.76-77.

⁵⁸ WHEELLOCK, Gretchen A. (2000), *Staging Mozart's Women*, Princeton University Press, New Jersey syf. 51

*Ritornello*daki solist enstrümanların duyurulması ile B bölümü başlar. Metin dört satırdan oluşmaktadır. A bölümündeki araya sus’lar yerleştirilerek ayrılmış cümlelerin yerini bağlı, daha uzun cümleler alır. Bu uzun, nefes isteyen bağlar Konstanze’nin öfkesinin esiri olmadığını ve sağduyusunu koruduğunu bize gösterirken, takip eden koloraturalardaki son derece virtüözite ve kontrol gerektiren *staccato*⁵⁹ notalar, öfkesinden kendini kendini kaybetmiş bir halde değil, duygusal bağını içinde hiç koparmadığı akıllı selim kadın kahraman olarak, ağzından çıkan her kelimenin sorumluluğunu aldığını hissettirir.

Örnek 4.11: *Martern aller arten* 104-118 arası ölçüler

dich, des Himmels Se -
 ero, at mio tor - men -

Fl.
 Viol. Solo.
 Fl. u. Ob.

gen des
 to can -

Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, des Him - mels
 guar do - vrà, ma in tal mo - men - to la eru -

Ob.
 Viol.

Se - gen be - loh - ne, be - loh - ne
 del - là can - giar, can - giar do -

Fl.
 Viol.
 Quart.

⁵⁹ Staccato : İt. Her nota ayrı ve kısa olarak anlamına gelen müzik terimi.

Vurgu artık, patlayan konsonlar yerine (bewegen, segen, belohne) gibi yuvarlak seslilerdedir. Bu bölümde 53. Ölçüdeki Konstanze'nin tuttuğu uzun seslerle birlikte sırasıyla solo obua, solo keman, solo flüt ve solo viyolonselın Konstanze'nin *staccatolu* melodisini tekrarladığı ve *quartet* in insan sesiyle birlikte bir *quintet* e dönüşümü duyulur.

Örnek 4.12: *Martern aller arten* 136-148 arası ölçüler

Bu bölümdeki tüm koloraturalarda ton Sol Majöre dönmüştür, bu ton özellikle sadeliği, saflığı ve masumiyeti yaratmak için kullanılır. Papageno'nun aryası “*Der Vogelfanger bin ich ja*” örneğinde olduğu gibi.⁶⁰

Aryanın başlangıcında duyduğumuz *brass* enstrümanları⁶¹ da içeren *forte tutti*⁶² bölümler Paşa'nın gücünü ve dayatmasını temsil ederken; yaylılar ve tahta nefeslilerin duyurulduğu lirik *piano*⁶³ bölümler Konstanze'nin kırılğanlığını ve merhamet için yalvarışlarını tasvir eder. En uç noktaları ve sınırları zorlayan atlamalar, inen ve çıkan fazlar ve nefes kesen tutulu tizleri yalnızca teknik olarak

⁶⁰ Rita Steblin “A History of Key Characteristics in the 18th and early 19th centuries” Google books E.T.: 09.05.2019

⁶¹ Brass: İng. pirinç alaşımından yapılmış enstrümanlar, trompet, trombon, tuba gibi.

⁶² Forte tutti: İt. hep birlikte güçlü çalınan anlamındaki müzik terimi

⁶³ Piano: İt. hafif sesle anlamındaki müzik terimi

gerçekleştirmek bile büyük güç ve virtüözite gerektirir. Konstanze adeta tüm tehlikeyi nötralize ederken, *allegro assai* bölümün bitiminde ilk kez orkestra ile nota nota *unison* giden bölümüyle bütün işkenceleri ve hatta ölümü karşılamaya hazır halde olduğunu gösterir.

Örnek 4.13: Martern aller arten 260-293 arası ölçüler

The musical score consists of six systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'Tod, zu-letzt be - freit / mich, mi sal - re - re.' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'mich doch der Tod, zu-letzt be - freit / mich, mi sal - re - re.' and includes the marking 'Str. Quart.'. The third system shows the vocal line with 'mich doch der Tod, mi sal - re - re.' and the piano accompaniment with 'cresc.' and 'Orch.' markings. The fourth system shows the vocal line with 'der Tod! (entfernt sich nach rechts)' and the piano accompaniment with 'col' and 'f' markings. The fifth and sixth systems show the piano accompaniment continuing with 'f' and 'cresc.' markings.

Son bölümde *unison* koloraturaların hemen öncesinde duyulan "Larme, tobe, wüte" sözlerinin altında orkestranın da "nichts!" kelimesini tekrarlayan akorları görülebilir.

Örnek 4.14: *Martern aller arten* 251-253 arası ölçüler

dro - he, gri - da, stra - fe, si - da, wü - the, gri - da! Col zu - mo -

Finaldeki koloraturalardaki çözülme ile de bir çeşit rahatlama, boyun eğip onursuz yaşamaktansa ölüm fikrindeki soylu berraklık ve dinginlik, onu yeni bir ruh haline kavuşturmuştur. Bu çözülme onu daha da güçlendirmiştir, üçüncü perdede Belmonte ile olan düetin *resitativinde* “*Was ist der Tod?*” ile başlayan cümlesinde gözlemlenebilir ki artık Konstanze için ölüm “*huzura giden bir yol*” dur. Onun söyleyişinde, Mozart’ın babasına yazdığı bir mektuptaki kendi sözcüklerini hatırlanır:

“*As death, when we come to consider it closely, is the true goal of our existence, I have formed during the last few years such close relationships with this best and truest friend of mankind that death's image is not only no longer terrifying to me, but is indeed very soothing and consoling.*”

“Ölüm, onu hesaba katmaya iyice yaklaştığımızda, varlığımızın gerçek hedefidir. İnsanlığın bu en gerçek ve en iyi arkadaşı ile son birkaç yılda çok yakın bir ilişki kurdum; öyle ki beni artık korkutmamasının yanında, onu çok teskin edici ve avutucu buluyorum.”⁶⁴

Ahlaki değerlerinin sınırları zorlanmış böyle bir kadın için bu patlama son derece anlaşılabilir bir sonuçtur. Onurunu korumak, sosyal pozisyonunu korumak, Belmonte’ye olan sadakatini korumak ve hakkını savunmak için ikna edici ve etkin koloraturaları kullanır. Her iki kadın da, kendi karakterlerinin seviyesinde ve üslubunda koloraturalar kullanarak diğer tüm “sessiz” kadınlara; harem sakinlerine örneğin, bir kontrast oluşturacak şekilde, erkek egemenliğine karşı seslerini yükseltirler. Mozart’ın koloraturayı kullanma biçimi her iki karakterin de aryalarında, yalnızca güzelleştirme amaçlı kullanılan süslemeler olarak kalmayıp, iki

⁶⁴ CAIRNS, David (2006), *Mozart and his operas*, University of California Press, California syf 88

kadının da güçlerini sergilemesine ve etraflarındaki erkeklere karşı üstünlük sağlamalarına imkan vermiştir.

Koloratura, onların onurlarını korurken aynı zamanda feminenliklerini, zekalarını ve içinde buldukları tehlikeli durumlardan kurtulabilme becerilerini sergileyebildikleri bir araçtır. Blonde koloraturayı öyle bir incelikle kullanır ki, hem Osmin'e karşı üstünlük sağlamayı hatta zaman zaman onu gülünesi durumlara düşürmeyi becerirken, aynı zamanda Osmin'in ona olan ilgisini sıcak tutacak kadar da çekici ve zararsızdır.

Konstanze ise koloraturalarını öyle güçlü kullanır ki, Paşa'yı kendinden kontrollü bir şekilde uzak tutmayı başarırken, şüpheyeye düşen Belmonte'yi de ikna edebilir. Mozart bu aryaları yazarken bir primadonnayı vokal olarak muazzam bir şekilde sunarken, bambaşka bir anlayışla da kadın başrol karakterlerine hayranlık uyandırıcı ve müthiş bir ifade gücü kazandırmıştır.

5. BLONDE ROLÜNÜN İNCELENMESİ; ESARET ALTINDA VE HİZMETÇİ ROLÜNDE DAHİ GÜÇLÜ VE ETKİLİ VAROLUŞU

Pek çok yazar ve müzikoloğun sadece “Konstanze’nin hizmetçisi” diye tanıtarak ve pek de önemsemeyerek geçtiği Blonde’nin sıradan bir oda hizmetçisi olduğu söylenemez. En önemli aryası “*Durch Zärtlichkeit*”a eklenen süslemeler, onun düşünülen daha yüksek bir sosyal sınıfa ait olduğunun; eserin çok belirgin noktalarında kullandığı ve hatta kullanmadığı ornamentasyonlar ile *buffa* seviyesinin üzerinde kabul edilebilecek, son derece akıcı karakterinin ipuçlarını verir.

Blonde’nin iki aryası “*Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln*”⁶⁵ ve “*Welche Wonne, Welche Lust*”⁶⁶ un birbirinden çok farklı şartlarda ve farklı insanlara söyleniyor oluşu; karakterin koloratura kullanımı incelenmek istendiğinde, bakılması gereken açıyı göstermektedir.

Konstanze ve Blonde kaçırılarak saraya getirildiklerinde Selim Paşa, Blonde’yi Osmin’e bir hediye olarak sunar. İlk aryası, kendisine cinsel anlamda boyun eğmesini son derece agresif teşebbüslerle buyuran Osmin’e bir cevaptır.

Girişini, Osmin’in ona söylediği ima edilen sözlerine cevap vererek yapar; “Ayaklarının dibinde titreyecek bir Türk kölen olduğumu sanıyorsan, çok yanılıyorsun. Avrupalı kızlar böyle değildirler, bizler çok daha farklı bir davranış biçimine alışkınız.” Osmin’in bağırın, buyuran sesi ile kaba saba azarlarına ve sözlerine bu arya ile cevap verir ve bu şekilde hiç bir yere varamayacağını anlatır.

5.1. Arya (Blonde): İkinci Perde, Sahne 1, No:8 “*Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln*”

Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln,

Gefälligkeit und Scherzen

Erobert man die Herzen

⁶⁵ 2. Perde, Sahne 1, No:8

⁶⁶ 2. Perde, Sahne 6, No:12

Der guten Mädchen leicht.

Doch mürrisches Befehlen,

Und Poltern, Zanken, Plagen

Macht, dass in wenig Tagen

So Lieb' als Treu' entweicht.

Duyarlılıkla ve gönül alma ile,

Nezaketle ve tatlılıkla hoşbeş ile,

Fethetmek kolaydır

Bir genç kızın kalbini.

Fakat asık suratlı emir buyurmalar,

Küstahça konuşmalar, taciz ve azarlamalar

Hızla uzaklaştıracaktır

Hem aşkı hem sadakati.

Müzik, Barok Dönem saray dansı *gavotte* hissini veren zarif ve melodik, tek tempolu *rondo* formundadır. Saray dansını hissettiren melodi, Blonde'nin tüm aristokrat gelenek ve göreneklere haberdarlığını işaret eder. Bu arya operadaki, yalnızca yaylıların eşlik ettiği tek örnektir ve yaylılar ikili ya da üçlü paralel hareketlerle sesi ve ilk kıtada anlattığı pozitif aşık özelliklerini takip eder. Bu müziğin ve dokunun transparanlığı, karakterin hafifliğini ve açıklığını hissettirir. Aynı zamanda Osman'ın ve diğer Türk karakterlere (Selim Paşa ve koronun olduğu bölümler) atfedilen vurmali ve bakır üflemeli çalgılar ile kontrastı oluşturur. Blonde'nin görgüsü, kültürel farklılığı ve kendine güvenine karşı Osman'ın kaba saba ve hiddetli sesine vurgu vardır.

Örnek 5.1: *Durch zärtlichkeit und schmeicheln* 1-9 arası ölçüler

N° 8. ARIE.

Andante grazioso.

Blonde.

Durch
Con

Aryanın ikinci bölümüne gelindiğinde yaylılar, paralel hareketle eşlik etmeyi bırakır ve güçlü, kesik kesik ve keskin, sarp hareketlerle azarlama, küstahlık, taciz gibi sözcükleri içeren metni betimler.

Örnek 5.2: *Durch zärtlichkeit und schmeicheln* 19-25 arası ölçüler

leicht. Doch mürrisches Befehl, und Poltern, Zanken,
Ma con inpero e forza, comandate insieme tor -
Plagen, und Poltern, Zanken, Plagen macht,
men-ti, comandate insieme tor - men-ti lu -

Aryanın “*entweicht*” sözcüğü üzerine yerleştirilmiş koloraturalarına gelindiğinde, bu zeki ve pek becerikli kadının, bir aptalın bile anlayabileceği sözleri söyledikten sonra, akıllıca ve zarif bir tavırla Osman’i yeniden cezbedtiği görülür.

“Hızla uzaklaştıracaktır hem aşkı hem bağlılığı” derken, gitgide daha da tırmanan süslemeleriyle bas Osman’in avuçlarından kaçmakta, pes notalardan uzaklaşmaktadır. İlkinde tiz nota *Si*, ikincide *Do Diyez*, üçüncüde ise *Mi*’ye yükselir. Akıllı Blonde, hem olası bir seksüel davranışı ustalıkla savuşturmuş hem de tutsak ve her türlü tehlikeye açık oldukları bu bilmedikleri yerde ve kültürde, son derece flörtöz, özgür ve feminen bir gösterişle açık kapı bırakmış olur.

Örnek 5.3: *Durch zärtlichkeit und schmeicheln* 33-36 ve 54-63 arası ölçüler

weicht, so
lä, nè

Lieb' als Treu' ent - weicht,
c'è più fe - del - tà,

so Lieb' als Treu' ent - weicht.
nè c'è più fe - del - tà.

Durch :
Con

İkinci aryada, Belmonte tarafından kurtarılabileceği bilgisi ile sevinçten havalara uçan Blonde, aya boyunca hiç koloratura kullanmaz.

5.2. Arya (Blonde) İkinci perde Sahne 6, No:12 “Welche wonne welche lust”

Welche Wonne, welche Lust

Herrscht nunmehr in meiner Brust!

Ohne Aufschub will ich springen

Und ihr gleich die Nachricht bringen;

Und mit Lachen und mit Scherzen

Ihrem schwachen, feigen Herzen

Freud and Jubel prophezeihn.

Ne büyük mutluluk ne büyük sevinç

Benim göğsüme, içime hakim!

Keyfimden zıplayabilirim

Ve iyi haberleri verebilirim

Kahkahalar ve şakalarla

Kehanet ve kutlama ile

O'nun (Konstanze) zavallı, acı içindeki kalbine...

Blonde'nin Konstanze ile ilişkisi hanım ve hizmetçiden daha farklıdır, hele ki şimdi evlerinden bu kadar uzakta ve tehlike içindeyken; neredeyse arkadaşlık hisleriyle kader ortaklığı yaparlar. Bu anlamda Blonde bir Despina ya da Susanna'dan çok farklıdır. Osmin'le olan sahnesinde "Ben bir İngiliz'im, özgür doğdum ve beni köleleştirmeye çalışana başkaldırım" der. Takip eden düette ise "Ein herz, so in freiheit geboren, läßt niemals sich sklavisch behändeln" sözleriyle özgür doğmuş kalbinin asla köleleştirilemeyeceğini anlatır.

Örnek 5.4: *Ich gehe, doch rate ich dir* (Blonde-Osmin düet) 60-66 arası ölçüler

Blonde.

Ein Mädchen zur Frei-heit ge - bo - ren, läßt nie sich als Sla - vin be -
 Un - co - re na - to in - di - pen - den - - te sof - fir non può spre - gio in so -
 Wil - len!
 vra - ne!

feh - len; und ist auch die Freiheit ver - lo - - ren.
 len - te, sa con - ser - var la sua fie - rez - - za,

Wie ist man ge - plagt und ge - scho - - ren, wenn
 Di don - ne si fol - li, si va - - ne non

Blonde'nin zekası ve insan doğası hakkındaki bilgisi, Osmin'le baş ettiği sahnelerde gözlemlenebilir. Konstanze ile paralel sesler ve birebir aynı süslemelerle

seslendirdiği kuartetin bazı cümlelerinden de, onu bir oda hizmetçisinden çok neredeyse aynı bilgelikte bir yardımcı gibi konumlandırmak yanlış olmaz.

Örnek 5.5: *Ach Belmonte, ach mein leben* (Konstanze-Belmonte-Blonde-Pedrillo kuartet) 60-64 arası ölçüler

Const. Blonde.
C.
Bl.
End - - lich scheint die Hoff - - nungs - son - ne
Spln - - de al fin di spe - - me un rag - gio:
Belm. Pedr.
B.
P.
End - - lich scheint die Hoff - - nungs - son - ne
Spln - - de al fin di spe - - me un rag - gio:
G. Orch.

Blonde'nin Konstanze ile ilişkisindeki rahatlık anlamlandırılmaya çalışılırsa eğer; ona çok saygı duysa da ve zaman zaman onu imite edişine rastlansa da, Blonde Konstanze'nin *seria* tavrını kendine mal etmez. Sevinçle ve umutla hoplar, zıplar, üzerinde aristokrat tavrın gerektirdiği ağırlık olmadan ve kimseye hesap vermek zorunda olmadan, içinden geldiği gibi davranır. “*ihr*” ve “*meinem*” sözcüklerinden direkt birini adres göstermeden sözlerini söylediği çıkarımı yapılacak olunursa; bu aryada (*Welche wonne welche lust*) hiçbir şekilde süsleme, elegan yaylılar, etkileyici koloraturalar olmayışı da, kimseyi etkileme ihtiyacı, en azından iletişim hali olmayışına bağlanabilir. Ve son tahlilde, iki kadın karakterin de kendilerini korumak, zorlu durumlardan kurtulmak, karşısındakini etkilemek, tehlikeyi karşılamadaki cesaret gibi durumlarda, koloraturayı bir iletişim aracı olarak kullandığı ve her bir süslemeye böylelikle anlam yüklediği çıkarımına varılabilir.

6.SONUÇ

Bu çalışma, Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* eserindeki iki kadın rolün koloratura bölümlerindeki dramatik işlevselliği ve Mozart'ın tüm bu süslemeleri hangi amaçlarla ve neyi ortaya koymak ya da işaret etmek hedefiyle kullandığını açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Bu müzikal araçları kullanırken Mozart'ın opera karakterini, karakterin mental ve ruhsal durumunu, sınıfını, sosyal statüsünü, içinde bulunduğu tehlikeli ya da güvenli, mutlu ya da depresif durum ve halleri seyirciye aktarışını koloratura süslemelerin varlığı ya da dikkat çekici yokluğu ile kesin hale getirişini incelemek ve bu eser öncesindeki özellikle geç barok dönem zamanındaki müzikal süsleme kullanımının tüm bu amaçlara hizmet etmeyişi, sadece gösteriş ve işitsel haz ihtiyacı ile bestelenişini bu örnekleme üzerinden belirlemektir. Süslemenin, dramanın aktarımından çok, şarkının ve şarkıcının güzelliğine hizmet edişi, divaları ve seyirciyi memnun edişi artık salt hedef olmayacaktı.

Özellikle operanın incelendiği bölümler, Mozart'ın koloratura kullanım biçimini nasıl dahiyane bir şekilde dönüştürerek bu süslemeler üzerinden karakteri, dramatik altyapıyı, zeka, bilgi ve ilgi seviyesinin seyirciye sunuluşunu, karakterlerin karşısındaki kişiyi etkileme üslubunu, tehlikeye karşı koyuş biçimini, tehlikeleri göğüslemekteki cesaret ya da cesaretsizliği, elegan ya da görgüsüzce tavrı, onur-onursuzluk, ebedi aşk, evlilik, ölüm gibi konulardaki hayati ve eşsiz ders çıkarımlarını sergilerken bu koloraturaları bir iletişim aracı olarak kullandığını, müzik ve metin analizleriyle bu örnekleme üzerinden ortaya koyar ve tüm önceki kullanım biçimlerinden ayırır.

Mozart bu süslemeleri kullanım biçimini ilk kez bu eser ile ortaya koymamıştır fakat bu eserdeki bazı başka kullanımlar ile birlikte artık geri dönülemez bir biçimde değişim sağlamış, opera tarihinde bir devrim yaratmıştır. Bu bazı başka kullanımlardan kasıt ise; asıl olarak çok sonra *bel canto* döneminde kullanılacak olan ve zamanının çok ilerisinde bir fikirle yakalanan ilk *gran scena* örneğini yaratması, yine çok sonra İtalyan sahneleme geleneğinde karşılaşacağımız *tempo di mezzo* biçimine benzer bir kullanımla yarattığı sahne, şarkıcıların fazlasıyla domine ettiği

eserleri enstrüman ve şarkıcıların karşılıklı iletişimine dönüştürmesi ve böylece hem güç dengelerini değiştirmesi hem de *da capo* arylar ve serbest emprovize geleneğine son verışı ile opera şarkıcılarının ayrıcalıklı konumunu da sarsmış olmasındır. Eserin prömiyerinde aldığı İmparator II. Joseph'in sonradan çok ünlenen "çok fazla nota Sevgili Mozart, çok fazla nota" (ing. "too many notes!" Alm. Orijinali ise "Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!"tır.) yorumu ise o gece bu eserle gerçekleştirilen reformları tam olarak yorumlayamayan, ama önemini ve farkını hissedenden herkesin hazzını ya da rahatsızlığını ortaya koymuştur.

Elbette, Mozart'ın şarkıcıların bu konumunu değiştirmiş olması; şarkıcının ustalığına ve teknik kabiliyetine önem vermiyor olduğu ya da tüm bu virtüöziteyi arka plana atmış olması anlamına gelmemekte ve bestecinin daha önce pek çok konser aryasını da yalnızca bu amaca yönelik bestelediği de bilinmektedir. Bu konser aryalari o dönemin geleneği gereği, bestelenen operalardaki aryalari yeterince gösterişli bulmayan soprano tarafından ısmarlanıyor ve bu operaların içinde orijinal aryalari yerine geçirilerek, tamamen *bravura* kabiliyetlerini göstermek amaçlı kullanılıyorlardı. Mozart da tüm bu ustalığa hakim solistler için yine son derece zor pasajlar yazmıştır; ama artık bu pasaj ve süslemelerin her birinin işlevsel bir fonksiyonu vardı.

Bu çalışmada, operanın partiyonu ana kaynak ve çıkış noktasıdır. Tüm nota örnekleri, Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, Peters edisyonundan verilmiş, ana kaynak olarak bu eser kullanılmıştır. Çok önemli bir diğer kaynak Mozart'ın kendi mektuplarıdır. Eserin sipariş edilişi, besteleniş dönemi, son haline kavuşturulması süreci ve prömiyer için tercih edilen şarkıcılar, tercih sebepleri, ücretleri ile ilgili kaynak olarak Thomas Baumann'ın *Die Entführung aus dem Serail*, kitabından yararlanılmıştır.

Bir opera sanatçısı için her şey nota kitabını eline aldığı an başlar. Yorumunda kullanacağı tüm yönlendirmeler ve işaretler orada yazılı şekilde karşısındadır. Ama yazılı halde yüzyıllar öncesinden bugüne, bestecinin ilk tasarladığı andan günümüze ulaşan tüm yazımı en doğru şekilde anlamlandırmak, en doğru çözümlere varmak ve tüm bunları teknik beceriyle birleştirerek yüksek yoruma ulaşmak yolunda bestecinin kendi eliyle ulaştırdığı tüm istekleri çözümleyebilmek büyük önem taşır. Bunun için yazılı olan her bir nota, sembol, ifade ve terimin; metindeki

her bir sözcüğün, müzikal anlamdaki her işaretin ve eserin yaratıldığı dönemdeki hazırlayıcı faktörlerin tamamının titizlikle araştırılması elzemdir. Bu çalışma, özellikle Mozart'ın müziğinin ve düşünce dünyasının altyapısını doğru ifadelendirilmesine yardımcı olacak, koloratura kullanım biçimlerinin çözümlenmesinde tüm opera sanatçılarına, müzisyenlere ve öğrencilere ışık tutacaktır.



KAYNAKLAR

- AKTÜZE, İrkin (2003), **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü** , Pan Yayıncılık, İstanbul
- ALTAR, Cevad Memduh (2000), **Opera Tarihi**, Pan Yayınları, İstanbul
- ANDERSON, Emily (1938), **Letters of Mozart**, MacMillan and Co Limited,
London archive.org E.T.:18.05.2019
- BAUMANN, Thomas (1987), **Die Entführung aus dem Serail**, Cambridge
University Press, Cambridge⁶⁷
- BRANDON, Beverly Ann (1970), **Ornamentation of Italian Vocal Music of the
Eighteenth Century According to Pietro Francesco Tosi and Giovanni
Battista Mancini**, University of North Dakota, North Dakota
- BRETZNER, Christoph Friedrich , (1781) **Belmont und Konstanze oder: die
Entführung aus dem Serail** Bey Carl Friedrich Schneider, Leipzig, syf 34-
35 books.google.com.tr E.T.:18.05.2019
- BRANSCOMBE, Peter “Teyber”, In Deane L. Root (ed.). Grove Music Online.
Oxford Music Online. Oxford University Press. New York. E.T. 18.05.2019
- BUKOFZER, Manfred F. (1947), **Music in the baroque era from Monteverdi to
Bach**, W. W. Norton & Company, New York books.google.com.tr
E.T.:18.05.2019
- BÜKE, Aydın (2006), **Mozart Bir Yaşamöyküsü**, Can Sanat Yayınları, İstanbul
- BÜKE, Aydın, ALTINEL İpek Mine (2006), **Müziği Yaratanlar, Barok Dönem**,
Dünya Yayıncılık, İstanbul
- CAIRNS, David (2006), **Mozart and his operas**, University of California Press,
California
- CARTER, Tim (2015), **Understanding Italian Opera**, Oxford University Press,
New York books.google.com.tr E.T.:18.05.2019
- DİK, Ceren (2015), **Barok Dönem Müziği Süslemelerinin İncelenmesi**, İstanbul
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi
-

- ELİAS, Norbert (2000), **Mozart, Bir dâhinin sosyolojisi üzerine**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul çeviren:Yeşim Tükel
- EREN, Oytun(2010), **Beethoven’de Anlatımcılık ve Pişano Tekniği** makalesi, Kıbrıs Üniversitesi; folklor/edebiyat, cilt:16, sayı:64, 2010/4
- GLOVER, Jane (2005), **Mozart’s Women, His family, his friends and his music**, Pan Books, London
- KEEFE, Simon P. (2006), **The Cambridge Mozart Encyclopedia**, Cambridge University Press, Cambridge, epdf.tips Erişim Tarihi.: 18.05.2019
- KEEFE, Simon P. (2017), **Mozart in Vienna: the final decade**, Cambridge University Press, Cambridge
- KERST,Friedrich (2004), **Bir insan ve sanat adamı olarak Kendi Sözleriyle Mozart**, Bileşim Yayıncılık, İstanbul çeviren: Mesruh Savaş
- KREMNEV, Boris Grigoryevic (2007), **Türk Dostu Mozart**, Etkin Yayınevi, Ankara çeviren:Eldar Rüstemzade
- MARSHALL, Robert L. (1991), **Mozart speaks**, Diane Publishing Company, Darby PA books.google.com.tr E.T:18.05.2019
- NEUMANN, Frederick (1978), **Ornamentation in baroque and post baroque music**, Princeton University Press , New Jersey books.google.com.tr E.T:18.05.2019
- RİCE, John A. (1998), **Antonio Salieri and Viennese Opera**, University of Chicago Press, Chicago
- SALVI, Francesco (2015), **Mozart ve Çağı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul çeviren:Egemen Berköz
- SAY, Ahmet (2005), **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- SMİTH, Helen, DİTCHFIELD, Simon (2017), **Conversions: Gender and Religious Change in Early Modern Europe**, Manchester University Press, Manchester books.google.com.tr E.T:18.05.2019
- ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız, BORAN, İlke (2010), **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

WALDOFF, Jessica (2006), **Recognition im Mozart's operas**, Oxford University Press, New York books.google.com.tr E.T.:18.05.2019

WALDOFF, Jessica (2006), **Recognition in Mozart's Operas**, Oxford University Press, Oxford, epdf.tips E.T.: 18.05.2019

WHEELOCK, Gretchen A. (2000), **Staging Mozart's Women**, Princeton University Press, New Jersey

Wikipedia, 'Coloratura' , 'Die Entführung aus dem Serail', 'Florentine Camerata', 'Glissando', 'Slide', 'Fioritura', 'Tril', 'Mordent', 'Vorschlag', 'Nachschlag', 'Zwischenschlag', 'Zusammenschlag', 'Port de voix', 'Arpeggio' başlıkları;
www.wikizero.biz E.T.: 18.05.2019

Tüm nota örnekleri:

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), **Die Entführung aus dem Serail KV 384**, Edition Peters Leipzig, Nr.745

EKLER

Plate 6b In front of Pasha Selim's palace at the seashore, Act I



Plate 6a Giorgio Strehler (Salzburg, 1965): Quartet-finale, Act II





Nazlı Deniz Süren – Koloratur Soprano

1979 yılında İstanbul’da doğdu.

1996 yılında yarı zamanlı olarak kabul edildiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Bölümü’ne 1998 yılında tam zamanlı olarak girdi ve Prof.Yıldız Dağdelen, Nursel Öncül ve Ece İdil ile kısa sürelerle çalıştıktan sonra, Payam Koryak şan sınıfında koloratur soprano çalışmalarına başlayarak 2004 yılında mezun oldu. Henüz öğrenci iken İşSanat’ın düzenlediği ‘Parlayan Yıldızlar’ dinletisinde başarılı olarak ilk resitalini İşSanat’ta verdi.

Mezuniyetinin hemen ardından aynı bölüme kabul edilen ilk Araştırma Görevlisi olma hakkını sınavla kazandı ve bir yıl süreyle görev yaptı.

Daha sonra İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nin açılan kadro sınavlarına girdi ve 2005 yılından itibaren bu kurumda solist sanatçı olarak çalışmalarına başladı. İlk rolü Mozart’ın ‘Sihirli Flüt’ operasında Gece Kraliçesi oldu ve bu rolü daha sonra pek çok ülkede başarıyla seslendirdi. Kurumda son 14 yılda Zerbinetta, Amina, Fiorilla, Rosina, Olympia, Blonde, Lucy gibi çok sayıda başrol seslendirdi.

2008 yılında ilk Türk birinci olarak kazandığı Uluslararası Leyla Gencer Şan Yarışması ile uluslararası kariyeri başladı, özellikle Mozart ve Rossini rolleri ile sahne aldı. Avrupa’da çeşitli opera evlerine konuk solist olarak davet edildi, bunun yanında Estonia ve Çin gibi ülkelerde de festivallere konuk oldu; özellikle Mozart’ın Gece Kraliçesi ve Blonde rolleriyle beğeni topladı.

Angela Merkel’in bizzat izlediği Berlin’de O2 Merkezinin açılış konseri, TEGV “Bir çocuk değişir, Türkiye değişir” 2009 etkinlikleri, Borusan Filarmoni Orkestrası ile ‘Carmina Burana’, ‘Carmen ’ eserleri ve üç ayrı konser projesi; 2010 THY’nin Avrupa’daki 50. Yılı kutlama konserleri serisi, D-Marin 2010 yılı Klasik Müzik Festivali resitali, Haliç Kongre Sarayı’nın açılışı, Dünya Su Forumu Açılışı gibi prestijli konserlerde; resitalleriyle çeşitli özel açılış ve festivallerde, film müzikleri, DVD ve CD kayıtlarında ortak projelerde yer aldı.

2008 yılında TASAM Stratejik Vizyon Ödüllerinde “Yılım Vizyon Sahibi Sanatçısı ” ödülünü Çağan Irmak, Can Dündar gibi isimlerle birlikte aldı.

2011 yılında Semiha Berksoy Opera Vakfı tarafından ilk kez düzenlenen ödül töreninde “Ferhan Onat Özel Onur Ödülü”nün sahibi oldu.

Repertuarının zenginliği ve koloratur repertuarının sınırlarını zorlayan eserlere ilgisi ile çalışmalarına Devlet Operası Solist Sanatçısı ve 2015 yılından itibaren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Bölümü Öğretim Görevlisi olarak devam etmektedir.