

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
OPERA SANAT DALI
Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu

**VERDİ'NİN OTELLO OPERASI'NDA DESDEMONA'NIN "SALCE" ARYASININ
DRAMATİK VE MÜZİKAL YAPISININ İNCELENMESİ VE 1 ÖRNEK
UYGULAMA**

Hazırlayan
Ferda KONYA

Danışman
Prof. Zibelhan DAĞDELEN

İzmir - 2018

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu olarak sunduğum “Verdi’nin Otello Operası’nda Desdemona’nın “Salce” Aryasının Dramatik ve Muzikal Yapısının İncelenmesi ve 1 Örnek Uygulama” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Ferda KONYA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..10 / 04 / 2018.. tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Opera Anasanat Dalı öğrencisi Ferda KONYA'nın, "Verdi'nin Otello Operası'nda Desdemona'nın "Salce" Aryasının Dramatik ve Müzikal Yapısının İncelenmesi ve 1 Örnek Uygulama" konulu tezi incelenmiş ve aday ..10 / 04 / 2018.. tarihinde, saat ..13:30.. da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...45'... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI.... olduğuna oy ...Birlikte... ile karar verilmiştir.

BASKAN

~~Prof. Zübeyde Dağdelen~~
Prof. Zübeyde Dağdelen

ÜYE

~~Prof. Dr. Berrak Torunç~~
Prof. Dr. Berrak Torunç

ÜYE

~~Doç. Linet Sami~~
Doç. Linet Sami

Doç. Dr. Özge Gülbay USTA

ÜYE

~~Yrd. Doç. Benet Eytür 2~~
Yrd. Doç. Benet Eytür 2

ÜYE

~~Yrd. Doç. Benet Eytür 2~~
Yrd. Doç. Benet Eytür 2

ÖZET

Bu çalışmada 19. yüzyılın ünlü İtalyan bestecisi Giuseppe Verdi'nin son yaratış dönemi operalarından Otello Operası, başrol kadın karakter Desdemona'nın öncülüğünde diğer karakterler de ele alınarak dramaturjik açıdan incelenmiştir. Tez başlığı altındaki bölümler dışında son bölümde ise resitale ait uygulama raporuna yer verilmiştir.

Birinci bölümde, bestecinin çocukluk döneminden itibaren müzikle olan bağlantısından yola çıkılarak yaşamı ve opera literatürüne kazandırdığı çok önemli yapıtların rehberliği eşliğinde sanat anlayışı, kariyerinin gelişiminin de göstergeleri olan yaratış dönemleri ve dünya opera tarihine sağladığı katkılar incelenmiştir.

İkinci bölümde Shakespeare'in Otello yapıtına değinilerek Otello Operası gerek karakter çözümlenmeleri gerekse de biçim, öz, tema, karşıtlık ve çatışma kriterleri açısından incelenmiştir. Operanın olay dizisi, seslendirilen aryalar ve ansambl bölümleri de belirtilerek ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, Desdemona karakterinin psikolojik ve sosyolojik açıdan çözümlenmesi yapılırken, seslendirilecek olan "Salce" ariasının dramatik, yapısal ve müzikal yönden incelemesine de bu bölümde değinilmiştir.

Uygulama Raporunun yer aldığı dördüncü bölümde ise, örnek uygulamanın yapılacağı Salce ariasının da içinde yer aldığı Bitirme Resitali'nde seslendirilecek olan yapıtların biçimsel, müzikal ve dramatik açıdan ele alınmış olduğu incelemelere yer verilmiştir.

ABSTRACT

In this study, the opera *Otello*, among the later works of the famous 19th century Italian composer Giuseppe Verdi, is dramaturgically analyzed by focusing on the lead female character Desdemona and including other characters. The performance report is included at the end of the study in addition to the chapters presented below.

In the first chapter, the composer's understanding of art, his creative periods demonstrating the development of his career, and his contribution to the history of world opera are examined through the guidance of his music life since childhood and the pivotal works he had contributed to the opera literature.

In the second chapter, addressing Shakespeare's *Otello*, the opera *Otello* is examined with respect to the criteria of form, substance, theme, controversy and antagonism as well as character analysis. The plotline of the opera are examined, including the specification of the arias and ensemble part.

In the third chapter, psychological and sociological analyses of the character Desdemona and the review of the dramatic, structural and musical components of aria "Salce" which will be performed are conducted.

In the fourth chapter which consists of the application report, the structural, musical and dramatic evaluation of the compositions which will be performed at the graduation recital, including "Salce" aria, are presented.

TEŞEKKÜR

İlk olarak lisans öğrenim hayatımdan bu yana, benden her türlü desteğini ve yardımını esirgemeyen, üzerimde çok büyük emeği olan, varlığını, ilgisini ve sevgisini her daim hissettiğim, çok sevdiğim değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Zibelhan DAĞDELEN'e, tez konumun belirlenme aşamasından itibaren uzun bir süre danışmanlığımı üstlenen ve engin bilgileriyle ufkumu açan çok kıymetli hocam Sayın Prof. Dr. Ahmet Murat TUNCAY'a, tezime yön verme konusunda hiç tereddüt etmeden çok değerli katkılarda bulunan Sayın Yrd. Doç Dr. Selda ERGÜN'e, her ihtiyacım olduğu anda desteğinden güç aldığım, Bitirme Resitali'mde değerli çalıcılığıyla bana eşlik etmeyi hiç düşünmeden, özveriyle kabul eden ve birlikte çok keyif alarak çalıştığım sevgili arkadaşım Sayın Öğr Gör. Alev SEZER'e, ihtiyacım olan her anda yardımını esirgemeyen, yaptığı çevirilerle tezimde yol katetmeme aracı olan sevgili arkadaşım Sayın Araş. Gör. Dr. Sevgi ÇİLİNGİR'e ve son olarak da tüm yaşamım boyunca her koşulda varlığını ve desteğini sırtımda hissettiğim, tüm özverili tutumlarıyla yanımda olan sevgili aileme engin teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

VERDİ’NİN OTELLO OPERASI’NDA DESDEMONA’NIN “SALCE” ARYASININ DRAMATİK VE MÜZİKAL YAPISININ İNCELENMESİ VE 1 ÖRNEK UYGULAMA

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	x

1. BÖLÜM

GIUSEPPE VERDİ’NİN SANAT YAŞAMI VE YAPITLARI

1.1. G. Verdi’nin Yaşamı	2
1.2. G. Verdi’nin Sanat Anlayışı ve Yapıtları	5

2. BÖLÜM

GIUSEPPE VERDİ’NİN OTELLO OPERASI’NIN DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Operanın Kimlik Bilgileri	13
2.2. Tema – Karşıtlık – Çatışma	16
2.3. Kişileştirme	19
2.4. Operanın Olay Dizisine Bağlı Olarak İncelenmesi	23

3. BÖLÜM

DESDEMONA KARAKTERİNİN AYRINTILI İNCELENMESİ

3.1. Karakter Çözümlemesi	29
---------------------------------	----

3.2. Salce Aryasının Çözümlemesi	31
3.3. Aryanın Müzikal Yapısı	33

4. BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. “O del mio dolce ardor ” (C. W. Gluck, 1714-1787, <i>Paride ed Elena Operası</i>)	37
4.2. “Io son quel gelsomino” (A. Vivaldi, 1678-1741, <i>Arsilda, Regina di Ponto Operası, Miranda</i>) ..	38
4.3. “Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte”, K.520 (W. A. Mozart, 1756-1791, Gabriele von Baumberg)	40
4.4. “Ah scostati... Smanie implacabili” (W. A. Mozart, 1756-1791, <i>Cosı Fan Tutte Operası, Dorabella</i>)	42
4.5. “Kommt dir Manchmal” (J. Brahms, 1833-1897, <i>Zigeuner Lieder, Op.103, No.7</i>)	44
4.6. “Salce Arya” (G. Verdi, 1813-1901, <i>Otello Operası, Desdemona</i>)	46
4.7. “La Serenata” (P. Tosti, 1846-1916, G. A. Cesareo)	50
4.8. Solitary Hotel (Samuel Barber, 1910-1981, <i>Despite and Still, Op.41, No.4</i>)	51
4.9. Beni Kör Kuyularda Merdivensiz Bıraktın (M. N. Selçuk 1901-1981)	54
SONUÇ	55
KAYNAKÇA	56
EKLER - EK 1: OTELLO OPERASI'NA AİT SAHNE GÖRÜNTÜLERİ	58
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Özgül Tanyeri - Desdemona, Gülşen Kocaay, 1974	58
Fotoğraf 2. Aleksandrs Antonenko - Otello, Anja Harteros – Desdemona, Royal Opera	59
Fotoğraf 3. Barbara Frittoli, Placido Domingo, La Scala Operası	59
Fotoğraf 4. Desdemona - Inva Mula, Emilia - Sophie Pondjiclis	60
Fotoğraf 5. Placido Domingo, Renée Fleming, Metropolitan Operası	60
Fotoğraf 6. Placido Domingo, Kri Te Kanawa, Royal Operası	61
Fotoğraf 7. Ermonela Jaho - Desdemona, Real Operası, İspanya	61
Fotoğraf 8. Renee Fleming, Placido Domingo	62
Fotoğraf 9. Otello - Gustavo Porta, Desdemona - Ira Bertman, İsrail Operası ..	62
Fotoğraf 10. Otello - Jon Vickers, Desdemona – Kri Te Kanawa, Metropolitan Operası, 1974	63
Fotoğraf 11. Otello – Levent Gündüz, Desdemona – Aytül Büyüksaraç, İZDOB, 2010	64
Fotoğraf 12. Otello – Placido Domingo	64
Fotoğraf 13. Renée Fleming – Desdemona	65
Fotoğraf 14. Renée Fleming - Johan Botha - Metropolitan Operası	66
Fotoğraf 15. Simon O'Neill – Otello, Ailyn Perez – Desdemona	66
Fotoğraf 16. La Scala Operası Otello Afiş	67

KISALTMALAR

G. Verdi:	Giuseppe Verdi
W. A. Mozart:	Wolfgang Amadeus Mozart
A. Boito:	Arrigo Boito
yy. :	Yüzyıl





1. BÖLÜM
GIUSEPPE VERDİ'NİN SANAT YAŞAMI VE YAPITLARI

1. BÖLÜM

GIUSEPPE VERDİ'NİN SANAT YAŞAMI VE YAPITLARI

1.1. G. Verdi'nin Yaşamı

“*Ben bir Roncole köylüsüyüm ve hep öyle kalacağım*”, diyen, Wagner’in çağdaşı Giuseppe Verdi, Bel Canto’nun eski operasına soluk getiren güçlü bir İtalyan bestecisidir. Buna karşın Wagner’in, bu yalın kişiliği aşağı görmesinin de anlaşılabilir bir yanı yoktur. Wagner İtalyan operasına ağır bir darbe vurmuştur. Ancak, Verdi, Bel Canto sanatını geliştirmeyi, uzun ve sabırlı çalışmalar sonucunda İtalyan operasını olgunlaştırmayı başarmış bir sanatçıdır (Selanik, 1996: 199-200).

Giuseppe Verdi 10 Ekim 1813’te Kuzey İtalya’nın Le Roncole köyünde doğmuştur. Savaş yılları olan 1814 yılında Kuzey İtalya bulunan Parma Dükalığı Napolyon’un işgalinden dolayı Fransızların elindedir. Avusturya ve Rus orduları bu bölgeyi almak için harekete geçerler. Dukalığa bağlı Busseto kasabasının yakınındaki on beş yirmi haneli, Verdi ailesinin de yaşadığı Le Roncole köyünü talan ederler. Köyde taş üstünde taş kalmamış, birçok insan öldürülmüştür. O sıralarda bir yaşında olan, köydeki kilisede vaftiz edilerek Joseph Fortinuno Francesco adıyla bir Fransız vatandaşı olarak nüfus kütüğüne kaydedilen küçük Giuseppe, bu katliamdan sağ kurtulmuştur. Baba Carlo, karısı Luigia ve küçük bebeğini alarak kilisenin çan kulesine çıkmış, orada gizlenerek sağ kalmayı başarmışlardır. Talandan sonra Le Roncole köyü tanınmayacak hale gelir. Sağ kalanlar fakirleşmiştir. Diğerlerine oranla Verdi ailesi biraz daha iyi durumdadır. Çünkü evleri aynı zamanda han, taverna ve dükkan olarak kullanılmaktadır. (Günümüzde bu ev bugün milli bir müze olarak korunmaktadır). 1814 yılı opera sanatı açısından önemlidir. Çünkü o sıralarda Bellini on iki, Donizetti on altı, Rossini ise yirmi bir yaşındadır. Rossini’nin dokuzuncu operası olan ve ününü İtalya dışına taşıran “Tancredi” operasının ilk temsili Şubat ayında Venedik’te gerçekleştirilmiştir. Yalnızca İtalyan opera geleneklerine meydan okumakla kalmayacak, tüm opera sanatını temelinden sarsarak yenilikler üzerine oturtacak olan Richard Wagner de bu yıl doğmuştur (Ongurlar, 2010: 7).

Bu yıllarda Roncole köyünde ek öğretim, kilise okulunda papazın verebildiğinden ibaretti. Tüm köy halkı gibi Carlo ve karısı da cahil kimseler olduklarından, Giuseppe aile içerisinde fazla bir şey öğrenemeyip, kilise okulunun verebildiği basit eğitimle yetinmek zorunda kalmıştır. Bu bile düzenli bir şekilde olamaz, çünkü Verdi'nin zamanını öğrenmek ve babasına yardım etmek arasında bölmesi gerekmiştir. Üstelik yardım ettiği sadece babası değildir; aynı zamanda kilisede papazın yardımcılığını da yapmıştır. Altı veya yedi yaşındayken bu yardımcılığı sırasında yer alan bir olay belki de onun geleceğini belirler; O günkü görevi ayinin belirli bir yerinde papaza kutsal suyu vermektir. Oysa Giuseppe kendini orgun mistik sesine o kadar kaptırmıştır ki, dalmış ve suyu papaza vermeyi unutmuştur. Öfkeden köpüren papaz çocuğu tartaklamış, bu tartaklama sırasında yere düşen Giuseppe korku içerisinde eve kaçmıştır. Bu olay Carlo Verdi'ye, oğlunun müziğe eğilimi olabileceğini düşündürmüş olmalı ki çok geçmeden ona elden düşme eski bir *spinet*¹ satın almıştır. Verdi'nin hayatı boyunca hatıra olarak sakladığı spinet, şimdi de La Scala müzesinde bulunmaktadır (Şatır, 1999: 8-9).

Önce Roncole'den beş kilometre uzaklıkta, olanakları her bakımdan geniş olan ve o civarın politik ve ticaret merkezi sayılan Busseto'da okuyan Verdi, daha sonra esaslı bir müzik öğrenimi görmek üzere Milano'ya gönderilmiştir. Bütün bu işlerde tam bir yoksulluk içinde olan Verdi ailesine, çocuğun yetişmesini mümkün kılacak yardım Busseto belediyesi tarafından yapılmış, Roncole kasabasında bakkallık ve baharatçılık yapan Antonio Barezzi adında zengin bir kişi de, Verdi'nin babasına yardım ederek belediye himayesine ayrıca katkıda bulunmuştur. Verdi daha sonraki yıllarda Barezzi'nin kızıyla evlenmiştir. Aynı zamanda Barezzi, Milano'da müzik öğrenimi gören sanatçının masraflarını da üzerine almıştır (Altar, 2000: 37-38).

Akademik eğitimi ile müzikal eğitimi bir arada ilerleyen Verdi ile yakından ilgilenen Signor Barezzi, çocuğun, Filarmoni Derneğinin müzik direktörü ve ayrıca da kilise organisti olan Ferdinando Provesi'den armoni ve kontrpuan dersleri de almasını sağlar ve Verdi kısa süre içerisinde büyük gelişme kaydeder. Piyanonun yanında flüt,

¹Spinet: Piyanodan önce kullanılan ve harpsikord ailesine mensup bir alet.

klarnet ve korno çalmasını da öğrenen Verdi'nin esas gelişimi org çalıcılığında gerçekleşir (Şatır, 1999: 10).

Bu arada beste deneyimleri yapmaktan da geri kalmayan Verdi bu yöndeki çalışmalarını ileride şöyle anlatacaktır:

“On üç yaşımdan on sekizime kadar çeşitli şeyler yazdım: bando için yüzlerce marş, hemen aynı sayıda sinfonie, beş-altı tane konçerto ve piyano için birkaç çeşitleme, serenatlar, kantatlar...” (Şatır, 1999: 10).

Sinfonie olarak sözünü ettiği parçalar, bir tanesi *Sevil Berberi*'nin bir temsilinde operanın girişinde çalınmış ve çok beğenilmiş olan, uvertür tipindeki tek bölümlü eserlerdir. İlgi çeken bir başka eseri de aynı yıl (1828) bestelediği *I deliri di Saul* adındaki kantatı olmuştur. Besteleri artık sadece Busseto'da değil, civar kentlerde de çalınır ve beğenilir (Şatır, 1999: 10).

Verdi, 1832 yılının Haziran ayında Milano Konservatuvarına ücretli öğrenci olarak girmek için başvurmuştur ancak yaş haddini doldurduğu için konservatuvara kabul edilmez. Milano'da kalır ve öğrenimini özel dersler olarak sürdürür. Usta bir öğretmen ve iyi bir teori ustası olan Lavigna'dan teori, armoni, füg ve kontrpuan dersleri alır. Öğretmeninin isteği üzerine Corelli, Haydn, Mozart, Marcello ve Palestrina gibi bestecilerin eserlerini inceler. La Scala'ya bir abonman bileti alarak Mercadante, Donizetti, Coccia ve Riggi gibi çağdaş bestecilerin eserlerini izler. Bu dönem tek uğraşı müziktir. Pazar günleri Lavigna'nın evinde yapılan müzikal toplantılara da katılmaya başlamıştır ve Milano'da sanat çevrelerinin dikkatini çekmeyi de başarır (Ongurlar, 2010: 8).

Nitekim Verdi, Lavigna'nın dört yıl süren sıkı yönetimi altında, önce küçük Lied'ler ve orkestra parçaları yazarak, opera besteciliğine ulaşma yolunda adım adım ilerlemeye başlar (Altar, 2000: 38).

Barezzi'nin kızı Margherita ile 4 Mayıs 1836'da evlenmiştir. Bir yıl sonra 26 Mayıs günü Virginia Luigia adını taşıyan kızı, 1838 Temmuz'unda da Icilio Romano Carlo Antonio adını verdikleri oğulları doğar. Ailesiyle Milano'ya yerleşir (Ongurlar, 2010: 9).

1.2. G. Verdi'nin Sanat Anlayışı ve Yapıtları

Verdi'nin sanatı, opera alanındaki gerçekçiliğin gelişmesinde bir aşamadır. Opera bu kez, tarihin tipik olaylarına ve kişilerine vücut ve kan verme işlevini üstlenir; tarihin kendisine içinde yaşanılan çağdaki ilerlemeyi ilgilendiren mücadelelerin dersleri olarak bakılır. Verdi, politik düşüncelere ilişkin operalar yazmak istemekte; ancak tek bir çekince öne sürmektedir: Politika, sanat nesnesi haline, yani drama ya da beşeri ilişkilere dönüştürülmelidir (Finkelstein, 1995: 201).

Derin bir gerçekçi olan Verdi, çağın, müziksel “gerçekçilik” olarak adlandırılan hareketlerine katılmamasının nedenlerini, bu tür akımların, opera müziğini Wagner'in ardından, ya bir bilinç akımı betimlemesine yöneltmiş olmasından, ya da hızlı, şiddetli, hatta kanlı eyleme tutsak olmuş bir duruma sokmuş olmasından dolayı şeklinde açıklamıştır. Seyirci-dinleyiciyi her an avucunun içine almak, seyirci-dinleyiciyi düşündürmekten daha önemliydi; “doğallığa” –daha doğrusu doğalcılık adı verilen- “yüzeysel gerçekçiliğe” doğru bu atılımda, operanın reçitatif, arya, ikili söyleyiş ve topluluk gibi kurulu biçimleri, yani yapısal birimleri, “yapaylıklar” olarak nitelenerek yadsınırken Verdi için bu yapaylıklar değerliydi; çünkü bunlar eylemi durduruyor gibi gözükseler bile, besteciye kişilerinin iç yaşamına derinlemesine girme, onun yanı sıra da “bilinç akımı” okulunun öznelciliğinden kaçınma olanağını veriyordu. Operalarının olay örgüsünün bir bölümünü şiddet oluştursa da Verdi'nin en çok ilgilendiği, beşeri sorunların açılmasındır (Finkelstein, 1995: 201-202).

Verdi'nin yapıtlarındaki en önemli etkinlik, vokal çizgidir. Arya ve reçitatiflerde yalın bir çalgı eşliği kullanması; operanın akışı içinde bir parçadan diğerine geçişteki doğal akıcılığı ve sahnelerin birkaç geleneksel kalıptan oluşması ilk Verdi operalarının

teknik özelliklerindedir. Aryalar, belirli ve temel bir şancı için yazılmıştır. Verdi'nin müziği, kulakta kalan melodilere ve özel bir coşkuya sahiptir. Örneğin bir Verdi operasında tenor ve soprano anlatıcı roledir. Karşılığında. *Il Trovatore*'de olduğu gibi bir bariton; ya da *La Traviata*'daki gibi bir baba olarak, romantik bir düşman vardır. Bu bariton rolleri Verdi operalarının özelliği olmuştur. Operalarının ortak yönlerinden biri de son sahnede temel karakterlerden en az birisinin ölmesidir (İlyasoğlu, 1999: 136-137).

Finkelstein, Verdi'nin sanatını şöyle tanımlar:

“Verdi'nin gerçekçilik cephaneliğindeki en büyük silahı, şarkıdır. Şarkıyı doğurganlıkla, ondan değişik biçimlerde yararlanma yeteneğiyle yaratabiliyor, bu şarkıları en açık duygu en duyarlı ruhsal durum betimlemelerini ve çatışmaları anlatır kılabilirdi. Tek başına şarkı gerçekçiliği yaratmaz, ama şarkının varlığı, dramın gereci olarak insanın varlığını tanıtlar; bu olmadan da gerçekçilik olamaz. Rus bestecisi Glinka'nın sözleriyle büyük şarkı bestecisi “halkın müziğini uyarlar”. Verdi, operaya İtalyan folk müziğinin ezgi zenginliğini getirmiş, aynı zamanda da halkın benimsediği ve sokaklarda söylediği yeni yeni ezgiler yaratmıştır. Bu nedenle Verdi'nin sanatı iki yaşamlıdır; bunlardan biri sahne üzerinde, öbürü ise halkın dudaklarında. Müziğin yeniden halkın hizmetine dönüşü, operada her şeyin anlaşılmasını amaçlamak gibi saygıyla karşılanacak bir anlam taşımaktadır; hiçbir zaman bir “bayağılaşma” ya da “basitleştirme” değildir” (Finkelstein, 2000: 88-89).

1839 yılı, Verdi için iki çocuğunu da ardı ardına yitirdiği talihsiz bir yıl olmuştur. Üzüntüsünü hafifletmek için kendini müziğe verir. İlk operası olan *Oberto, Conte di San Bonifacio* (*San Bonifacio Kontu*) (orijinal libretto: Antonio Piazza; düzeltilmiş libretto: Bartelommeo Marelli ve Temistocle Solera) Verdi'nin ilk kez sahneye çıkmasıyla tarihe geçen gün olan 17 Kasım'da, Milano La Scala'da sahnelenmiştir. *Oberto*'nun ilk temsili oldukça başarılı geçer ve on üç kez yinelenir. Bu başarıdan güç alan Verdi'nin bir *opera buffa* olan *Un Giorno di Regno* (*Bir Günlük Kral*) eseri 5 Eylül 1840'ta La Scala'da sahnelenmiştir. Ancak bu kez başarısızlıkla sonuçlanan eser eleştirmenlerin saldırısından kurtulamaz ve ilk temsil aynı zamanda son temsil olur. Bundan sonra son operası olan Falstaff'a kadar Verdi bir daha *opera buffa* türüne dönmeyecektir. O döneme kadar zaten geleneksel *seria* ve *buffa* türleri de

değişmiştir. (İpşiroğlu, 2014: 95) Çok geçmeden eşini de yitiren Verdi, moral bozukluğu ve parasızlıkla müziği bırakmayı düşünerek Merelli ile yaptığı kontratı feshetmiştir (Ongurlar, 2010: 9)

İkinci operasının başarısızlığından sonra bir süre yeni bir opera üzerinde düşünmek Verdi'nin içinden gelmez. Ancak Merelli onun peşini bırakmaz ve Verdi'ye yeni bir libretto verir. Verdi librettoyu kendini kaptırarak bir gecede üç kez okur. Yine de yazmak istemediğini söyleyerek metni geri vermek istese de sonunda yazmaya razı olur. Bu onu İtalya'da büyük üne kavuşturan üçüncü operası *Nabucco*'dur. *Nabucco* operası konusu İncil'den alınmış, Hristiyanlık inancıyla bütünleşmiş politik ve toplumsal bir anlatıdır. *Nabucco*'nun başarısının başlıca nedeni, operanın konusunun İtalyan milliyetçiliğinin sesi olarak yorumlanması, milliyetçiler tarafından benimsenmesidir. İlk temsillerin hemen ardından, ezilen halkın özlemlerini ifade eden İsraili esirlerin korusu "*Va pensiero*" (*uç düşünce uç, gümüş kanatlarınla...*) özgürlüğün simgesi haline gelir, her yerde söylenmeye başlar. Bu başarıdan sonra siparişlerin ardı arkası kesilmez (İpşiroğlu, 2014: 95-96)

Verdi, *Macbeth*, *Ernani* ve *Nabucco* gibi ilk dönem operalarında ulusal bağımsızlık temasına ağırlık vermiş ve siyasi gücü arttırmak için de koroyu "halkın sesi" olarak kullanmıştır. *Lady Macbeth*, *Elvira* ve *Abigaille* gibi başrol oyuncularına, arya ve ansambların dramatik etkisini arttıracak şekilde, oldukça zor partiler yazmıştır (Burrows, 2004: 248).

Verdi ilk dönemindeki operalarında bazı kolay izlenebilme yollarına da başvurmuştur Örneğin, *Don Carlos* ve *Macbeth*'te Fransızların dans ve bale geleneğini kullanmıştır. 1850 ve 1860'lı yıllarda geleneksel kalıplardan arınmaya başlar. Eşlikleri daha zenginleşir, müziksel geçişleri daha yumuşak hale gelir; dinleyicinin alışageldiği, beklediği olaylar değişikliğe uğrar. *Aida*, *Otello* ve *Falstaff* gibi yapıtlarında üstün bir opera tekniği ve ustalıklı bir orkestra eşliği kullanmış olan Verdi, olgunluk döneminde geleneksel yapıyı daha esnekletirmeye ve müzik eşliğini daha anlatımcı kılmaya çalışmıştır. Buna rağmen melodisinin gücünden, melodik çizginin görkeminden hiçbir

zaman ödün vermeyen Verdi'nin melodik çizgileri zaman zaman bayağılaşmaya elverişli olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir (İlyasoğlu, 1999: 137).

Verdi konularını hep politik duruşu çizgisinde seçmiştir. İlk dönemde daha çok tarihsel konuları ele almıştır. Konuları tarihsel de olsa yazın alanından seçmiştir. (Shakespeare, Schiller, Hugo vb.) Libretto seçiminde çok titizdir. Verdi için önemli olan müziğin her bakımdan sözle bütünleşebilmesidir. Aynı bütünlük müzikte de olmalıdır. Yalnızca güzel melodi yeterli değildir. Tonalite; ses aralıkları; iniş, çıkışlar; eşlik yapan çalgıların rengi; giriş, çıkışları; tempo, ritim... gibi daha birçok incelikler, hepsi de ifadenin hizmetinde olmalıdır. Verdi operalarında koronun rolü solistler kadar önemlidir. Verdi'nin ilk dönemde yazdığı operaların “numara operası”² olarak adlandırılan bir yapısı vardır. Kendi içinde kapalı bir bütün olan arylar, birbirine reçitatiflerle, konuşmalarla bağlanmaktadır. *Nabucco*'dan sonra *Macbeth*'e kadar yazdığı operalarda bunu aşma çabası görülür. Verdi 1850'ye kadar yazdıklarında müziğin, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı olmasını amaçlar ve olgunluk döneminde bu amacına ulaşır. Verdi'ye göre her şeyin müziğin hizmetinde olması için, konu yazınsal metinden alınmış olsa bile, libretto müziği göz önünde tutarak yazılmalı, dahası yerine göre değiştirilebilmelidir (İpşiroğlu, 2014: 96).

Verdi, dramatik ustalığının geliştiği orta dönemlerinde, aynı zamanda orkestrasyonlarında da fark edilebilir şekilde ilerleme gösterir. Gerçekçi temalar üzerine kurulu olan *Rigoletto* ve *La Traviata* operalarını şiirsel bir güzellik ve yoğun bir duygusal derinlikte yazar. *Aida*'dan sonraki son döneminde ise yazacağı son iki operası için tekrar çok sevdiği Shakespeare'e dönüş yapar. Özellikle *Otello*'nun vokal yazımında daha önce hiç yapmadığı kadar, gücü ve ifadeyi yansıtmıştır (Burrows, 2004: 248).

² On aryanın birbirini izlemesiyle oluşmuş bulunan bir operadaki bütün aryların birinci aryadan onuncu aryaya kadar numaralarla sıralanmış olması, böyle bir operada numara sırasına göre düzenlenmiş olan aryların yer aldığı anlamına gelen “numara operası” sözünün, teknik bir terim olarak kullanılmasına yol açmıştır (Say, 1992: 165).

Her melodramatik maden, romantik altına dönüştürülmüş değildir. Örneğin *bel canto* döneminde İtalyan operası romantizmin dramatik ideallerine uyan karmaşık nitelendirmelerden ziyade sıradan aşk maceraları ve talihsizliklerin tercih edildiği romans klişeleriyle doludur. Benzer şekilde, *bel cantonun* müzikal-dramatik ifade biçimi genellikle, dramatik olarak kısıtlı düzenlere indirgenmiştir; yapay sanat eserleri, her yerde bulunan *cavatina-cabaletta*³, veya yıldız sanatçılar için nedensiz koloratür şov parçaları gibi (Edwards, 2003: XIII).

Bel canto geleneğinde yetişmesine rağmen Verdi, melodramatik libretto ve dramatik olmayan müzikal düzenlerin tuzaklarından özellikle kaçınmıştır. Erken dönem operalarında dahi – Nabucco (1842) ve Ernani'den (1844) Macbeth (1847, 1865'te yenilenmiştir) ve Rigoletto'ya (1851) – Verdi, güçlü ve insani karakterler geliştiren zengin materyaller ararken, aynı zamanda bireyi müzikal olarak aydınlatmak üzere sürekli mevcut kompozisyon stiline sınırlarını zorlamıştır. 19. yy. ortalarına gelindiğinde Verdi, *bel canto* geleneği içinde sanatsal gelişiminin üst sınırına gelmiş, artık yeni bir *dramma per musica*⁴ yaratmaya karar vermiştir. Hikayelerinin ve karakterlerinin dramatik özünü ifade etmek için yenilikçi müzikal formlar araması, onu *bel canto*'nun koloratür eserlerinden uzaklaştırmış ve müziğin aksiyonla organik şekilde evrildiği, ayrıntılı şekilde bestelenmiş notasyona yönlendirmiştir (Edwards, 2003: XIII).

Verdi'nin operaları genellikle üç dönemde incelenir. İlk grup, *Il Trovatore* ve *La Traviata* ile doruğa tırmanmış, ikinci grup *Aida*'nın, üçüncü grup ise *Otello* ve *Falstaff*'ın başarısını taşımıştır. *Falstaff* ve ilk denemelerinden biri dışında Verdi'nin tüm operaları ciddi türdedir. **Birinci dönemde**, La Scala'da sahnelenen *Oberto*'yu izleyen başarısız komedisi *Bir Günlük Kral*'ın ardından, büyük başarı kazanan *Nabucco* gelir. Shakespeare'in *Macbeth*'inden esinlenme *Macbeth* operasında, cadılar sahnesinde ve Lady Macbeth'in uykuda gezdiği sahnede dramatik etkinliği yükseltmiş, müzikteki

³ 18 ve 19. Yüzyıl opera ve oratoryolarında kullanılan bir ya da iki bölümlü çalgı eşlikli, temposu değişmeyen ariyanın hızlı ve etkili sona eriş kısmı (Say, 1992: 94-88).

⁴ 17. ve 18. Yüzyıllarda bestelenmek üzere yazılmış metinlerde ana başlığın altında yer alan, konuyu açıklayıcı alt başlık. J.S. Bach bu terimi basit sahne eserleri için yazılmış diyaloglar şeklinde algılamış, din dışı kantatlarında kullanmıştır.

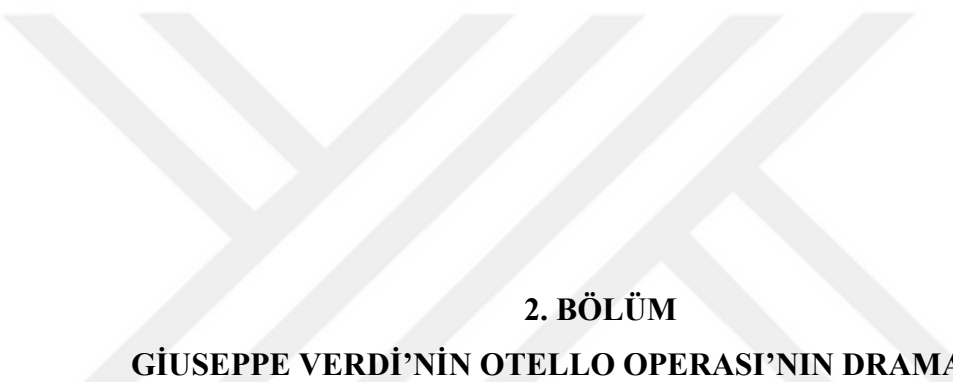
anlatımla birleştirmiştir. **İkinci dönemini** kapsayan, 1850'li yıllardaki orta dönem çalışmalarında Verdi, yaratıcılıkta doruğa ulaşmıştır. Çok ünlü ve çok sevilen iki operası, *Rigoletto* ile *La Traviata* bu dönemin ürünüdür. *Il Trovatore* (Gezgin Şarkıcı) ise ilk dönem özelliklerinin bir özeti gibidir. Bu arada Büyük Opera geleneğinde iki deneme yapar. Birincisi *I Vespri Siciliani*' (Sicilya Akşam Ayinleri) dir. Verdi bu operasında *Il Trovatore* ve *La Traviata*'da değinemediği vatanseverlik konusunu yeniden ele alır. Diğer Büyük Opera türündeki yapıtı ise Schiller'in aynı adı taşıyan dramından kaynaklanan, *Don Carlos*'tur. Bunu komik rollerin yer aldığı *Un Ballo in Maschera* (Maskeli Balo) ve St. Petersburg için yazdığı *La Forza del Destino* (Kaderin Gücü) operaları izler. İkinci dönemin doruk noktası ise, Mısır'da Süveyş Kanalı'nın açılış törenleri için sipariş verilmiş olan *Aida* operasıdır. Canlı karakterler, olayın görkemli akışı, melodik-armonik yapının ve orkestra renklerinin zenginliği, *Aida*'yı ilk temsilinden bu yana ölümsüz kılmıştır. **Üçüncü döneminde**, operalarına on altı yıllık bir ara verdikten sonra *Requiem*'ini besteler. Bundan sonra Verdi kendini emekliye ayırmış gibidir. Ancak yakın çevresi onun yaratıcılığının tükenmediğini düşünmektedir ve özellikle yayıncısı Ricordi, bir Shakespeare operası yazmasını, örneğin *Otello*'yu işlemesini önerir. Librettosunu yakın dostu şair Boito'nun hazırladığı, La Scala'da sahnelenen *Otello*, Verdi'nin trajik başyapıtı olarak tarihe geçer. Geleneksel arylarla kesilmeyen müziğin perdeler arası sürekli akıcılığı, yeni bir anlatım yolu getirmiştir. Boito'nun, Verdi yetmiş altı yaşındayken yine bir Shakespeare metni vermesinden yola çıkarak yazdığı ve besteci seksen yaşına bastığında sahnelenen bu opera ise *Falstaff*'tır. *Otello*'nun yapısına benzese de, bu operasında daha az arya, daha çok karşılıklı söyleşi yer almıştır. Eğlenceli ve gülünç konusu kadar müziğin işlenişi de keyiflidir. *Otello* ne kadar dramatik ve lirik nitelikler taşırsa *Falstaff* da o kadar buffa hafifliğini sergiler. Bu son operasıyla Verdi sanki tüm bir Romantik çağı, kendisi de içinde olmak üzere, hicvetmektedir. Opera Shakespeare'in "Bütün dünya bir sahnedir" sözleriyle biterken, Verdi'nin de opera kariyeri böylece sona erer (İlyasoğlu, 1999: 138-139-140-141).

Aralarındaki kronolojik boşluğa karşın eleştirmenler, Verdi'nin son iki operasının, öncekilerin mantıksal bir devamı, gelişerek geldiği bir aşama olarak nitelendirmiş, sanatçının tüm kariyerinde stil devamlılığına vurgu yapmışlardır. Bu tür

bir yaklaşım için söylenecek çok şey var. Verdi bu dönemde artık kendi isteklerini yapabilecek uluslararası bir figüre dönüşmüş, örneğin müziğini mevcut şarkıcılara göre uyarlayabilmiş, onlara uygun olmayan pasajları transpoze edebilmiştir. Boito ile çalışmayı seçerek, dil ve prozodi açısından daha önce görülmemiş ölçüde karmaşık librettolar edinmiştir. Yine de, bazı opera stillerine sarsılmaz şekilde bağlı kalmıştır. Otello, Falstaff ve yenilenmiş Bocca negra, en büyük geleneksel sanatsal yapıtlardan Largo concertato⁵'nin muhteşem örnekleridir (Sadie, 1992: 943).



⁵ Konçertato olarak adlandırılan seslerden oluşan bir ansambl eserinde, Largo Concertato, sahnede gerçekleşen bir takım olaylar nedeniyle, müziğin aniden lento tempoya düştüğü ve her şeyin çok daha sakin ve sessiz hale geldiği özel bir andır.



2. BÖLÜM
GIUSEPPE VERDİ'NİN OTELLO OPERASI'NİN DRAMATURGİ
ÇÖZÜMLEMESİ

2. BÖLÜM

GIUSEPPE VERDİ’NİN OTELLO OPERASI’NİN DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Operanın Kimlik Bilgileri

Giuseppe Verdi’nin 1884 yılında bestelemeye başladığı ve 4 perdeyi kapsamak üzere yazmış olduğu “Otello” operası, ilk olarak 5 Şubat 1887 tarihinde Milano’da oynanır. Operanın librettosu da William Shakespeare’in (1564-1616) aynı adı taşıyan (“Otello”, 1604-1605) trajedisinden esinlenerek, ünlü İtalyan bestecisi Arrigo Boito (1842-1918) tarafından meydana getirilir (Altar, 2000: 123).

Şaheseri Aida’dan sonra tam 15 yıl kadar uzun bir süre başka eser yazmayan Verdi, Boito’nun arzusu üzerine bestelediği bu büyük operası çok büyük başarı kazanınca, 74. yaşını geride bıraktığı sıralarda yeniden doğmuştur (Aktüze, 2004: 2515).

Otello’nun konusu 15. yüzyıl sonlarında Kıbrıs’ta geçer. Kısaca özetlenecek olursa; Venedik devletinin valisi mağribi Otello güzel Desdemona ile evlidir. Otello’ya kızan yaveri Iago, kıskandığı subay Cassio’dan da intikam almak için Desdemona’nın düşürdüğü mendille bir komplo hazırlar ve bunda başarılı olur; kıskanç Otello artık çalgın gibidir (Aktüze, 2004: 2515).

Shakespeare’in Otello’sunun olay dizisi ise ilk kez 1565 yılında basılan Cinthio ya da Cintio olarak ünlenen Giovanni Battista Giraldi’nin “Hecatomihi” adlı yapıtının yedinci öyküsünden alınmıştır. Düka ve Gratiano, Montano, Roderigo gibi Venedikli soylular dışındaki bütün önemli karakterler bu öyküde yer almışlardır. Yalnız Desdemona’nın adı Disdemona olarak geçer. Otello, öyküde Moro’dur, yani Mağriplidir. Öyküde Iago yine çavuştur (Alfiero), Cassio da bölük komutanı yüzbaşısıdır (capo di squadra). Emilia çavuşun erdemli ve güzel karısıdır. Öyküde Roderigo’nun konumundaki bir kişi Asker olarak geçer ve Cassio tarafından öldürülür. “Otello”nun

birinci bölümünün tamamı Shakespeare tarafından yaratılmıştır, öyküde yoktur (Nutku, 2010: 27).

Besteleme çalışmaları 1885 Ekim'ine, orkestrasyon ise 1886 Kasım'ına kadar sürer. Verdi, 1 Kasım günü Boito'ya şu notu gönderir: “*Sevgili Boito, Bitti! Tebrikler bize... Addio.*” Aynı gün Giulio Riccardi'ye de “*Otello'nun tümüyle bittiğini size söylemek için yazıyorum!!! Kesin olarak bitti!!! Nihayet!!!*” diye yazar. Verdi'nin uzun zamandır üzerinde çalıştığı ve bir yakınlık duyduğu eserinin bitmesine ilkten duyduğu memnuniyet kısa süre içerisinde hüzne dönüşmüş olmalı ki az sonra, Boito'ya “*Zavallı Otello! Artık geri gelmeyecek!!!*” diye yazar (Şatır, 1999: 399).

Otello'nun ilk temsili, Faccio'nun yönetiminde, seçkin bir kadro ile sahnelenir. Otello'yu ünlü tenor Francesco Tomagno söyler. Soprano Romilda Pantaleoni, Desdemona olur. Iago rolünü, bu rol için sabırsızlanan ünlü Fransız bariton Victor Maurel alır. Verdi bu role o kadar önem vermiştir ki, bir ara eserin adını dahi “Iago” koymayı düşünmüştür. La Scala tiyatrosu tarihi bir gün yaşar. Kral ailesinden başka, Fransız devlet adamı Georges Clemenceau, çağın ünlü ressamı Giovanni Boldini, ünlü eleştirmenlerden İtalyan Filippo Filippi ve Fransız Ernest Reyer tiyatrodaki yerlerini almışlardır (Şatır, 1999: 400).

Verdi'nin, Boito'nun Shakespeare anlayışına olağanüstü uyum içinde hazırlamış olduğu “Otello” librettosunu kendine özgü bir anlayışla bestelemesi, her yönden büyük önem taşır. Gerçekten de Verdi'nin Otello'ya katkısı, Shakespeare'e eşit oranda bir denge sağlamakla kalmamış, özgün metnin temel sorununu adeta yerinden oynatmıştır. Bu eserde ayrıca, Wagner'in form anlayışına yaklaşma eğilimi de, ileri sanat çevrelerinin geniş ölçüde ilgisini çekmiştir. Otello operasını bu yönden yorumlayan ünlü eleştirmen Joseph Gregor, kısaca şöyle demektedir: “... Verdi, ister istemez bu operada bir form değişikliğine gitmek zorundaydı, çünkü o da sanatını geliştirmiş ve bu gelişim, yaratışta formun, romantik bir kapsamla çözümlenmesini gerektirdi...ve müziğinin akla hayale sığmayan nitelikteki tınlama gücü, Otello'nun en sonunda gelen

trajik sahnenin sertliğini büsbütün gidermese bile oldukça yumuşattı!...” (Altar, 2000: 124).

Çağımızın ünlü İngiliz müzik yazarı Wilfrid Mellers ise Verdi'nin Otello operası için şu yorumu yapmıştır: “...*Verdi’de gitgide daha da incelmış olan müzikal teknik, Otello operasında sanatçıyı, herhangi bir librettistin gelişigüzel hazırlamış olduğu bir metinle karşılaştırmamıştır. Aksine, bu libretto, Shakespeare dünyasını Verdi dehasında gereğince değerlendirebilecek nitelikte başarı ve müzikal güce sahip bir sanatçının (A. Boito’nun) eseri olarak meydana gelmiştir.*” (Altar, 2000: 124).

5 Şubat 1887’de Scala seyircileri, yeni değişmiş, olgunlaşmış bir Verdi tanıdılar. Otello, yeni bir biçim getiriyordu: Verdi, parçalara ayrılmış geleneksel operayı bırakmıştı. Orkestra olağanüstü bir önem kazanmıştı. Eserin başlıca kişilikleri, orkestra partisinden ortaya çıkıyordu. Verdi'nin melodi gücü, daha yüksek bir düzeye atlamış, sanatı incelmış, daha yoğun bir espri kazanmıştı (Selanik, 1996: 201).

Otello, gerçekten, sadece Verdi'nin değil, tüm İtalyan operasının eriştiği gelişmenin doruğu olup, Verdi'nin ses ve orkestra arasında dengeyi bulduğu en olgun eseridir. İtalyan operası, Otello ile, “aryalar dizisi” durumundan kurtulma yolunda son ve en başarılı adımını atmış olur. Verdi'nin bu eserinde şarkı ile reçitatif arasında bir fark kalmaz. İkisini birbirinden ayıran, sadece, duygu ifadelerinin arialarda daha derin ve güçlü olmasıdır. İtalyan gelenekleri bırakılmamış, ses yine önemini korumuştur ancak sese verilen bu önemin, genel yapıt ve orkestra faktörlerinin aleyhine işlemesine izin verilmemiştir. Böylelikle, ses, melodi, armoni, dram ve müzikal karakterizasyon unsurları Otello’da dengeli bir şekilde birleşmiş, mükemmel bir opera oluşmuştur (Şatır, 1999: 400-401).

Hikayenin 15. yüzyıl sonunda, Kıbrıs adasının bir limanında geçmekte olduğu Otello operasının rol dağılımı ise şu şekildedir:

Otello, Venedik ordusunun bir generali, Kuzey Afrikalı bir zenci (tenor) - Desdemona, Otello’nun eşi (soprano) - Iago, asteğmen (bariton) – Cassio, yüzbaşı (tenor) –

Roderigo, Venedikli bir soylu (tenor) – Lodovico, Venedik Cumhuriyeti elçisi (bas) – Montano, Kıbrıs'ta Otello'dan önceki komutan (bas) – Herold, bir haberci (bas) – Emilia, Iago'nun eşi (mezzosoprano) – Tayfalar – Askerler – Soylular – Halk.

2.2. Tema – Karşıtlık – Çatışma

Otello trajedisinin en güçlü teması “kıskançlık”tır. Orta yaşlı, iri yarı, zenci bir komutan olan Otello, genç ve güzel karısı Desdemona'yı, emrindeki yakışıklı bir subaydan kıskanır. Otello aslında hiç de kıskanç biri değildir. Aksine, son derece soğukkanlı, öfkesini kontrol edebilen, sakin bir adamdır. Çavuş Iago'nun kara çalmalarıyla bu sakin adam, yavaş yavaş bir canavara dönüşür. “Otello kıskanç doğmamış, kıskanç edilmiştir. Eğer akıllara sığmayacak kadar kötü ve kötü olduğu kadar da zeki bir hain olan Iago'nun eline düşmese, kıskançlığın ne olduğunu bilmeyecektir Otello. Ama Iago'nun Otello'yu mahvetmeye kararlı olduğu, oyunun daha ilk sahnesinden anlaşılır. Ve Iago bu kararı uygulamaya koyunca, Otello onun elinde istediği gibi oynattığı bir kuklaya dönüşür.” (Urgan, 1984: 206)

Ömrü savaşlarda geçmiş, ölümcül tehlikeler atlatmış cesur ve güçlü komutan, karısı hakkında kulağına fısıldanan bir iki yalan sözle bir anda perişan olur. İçine kuşku ve kıskançlık ateşi girdikten sonra Otello, çok acı çeker. Çektiği acının şiddetli olması, karısına duyduğu sevginin büyüklüğünü gösterir. Sevdiği kadını başka bir erkeğin koinunda hayal etmek, Otello'yu çileden çıkarır, bu acıya dayanamaz. Önceleri karısına bir melek gibi yumuşak ve nazik davranırken, kıskançlık duygusu içine girdikten sonra her geçen gün insanlıktan uzaklaşır, vahşileşir. Otello'nun gönlünde sevgi ile kıskançlık duyguları sürekli olarak savaşır. Bu savaşın galibi kıskançlık olur. Otello çok sevdiği karısını boğarak öldürür. Karısını boğmadan önce, boğarken ve boğduktan sonra da sevmektedir, ancak içindeki kıskançlık duygusuna yenik düşer (Sakça, 2014: 3).

(<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Desdemona ile Otello çok ayrı dünyaların insanlarıdır. Üstelik birbirlerini tanıyacak kadar vakitleri de olmamıştır. Onun için Iago'nun söyledikleri, bütün

yaşamını savaş alanlarında geçirmiş olan ve bu kadınları hiç tanımayan Otello için etkili olur. Iago'nun dünyası Venedik yaşamıdır. Manevi değerlerin yok olmaya başladığı, paranın patron olup insanları köle ettiği bir dünyadır. Iago'nun Roderigo'ya tekrar ettiği gibi, kesenin parayla doldurulması gereken bir dünyadır. Askerlerin meslek ve prestij için yarıştıkları, çıkarları için kadınların kocalarını aldattıkları bir dünyadır bu. Otello'nun yabancı olduğu, insanlığın yok olmaya yüz tuttuğu ve en üstün gücün para olduğu bir ülkedir Venedik. Otello ise, yol olmakta olan naif, manevi değerlerin dünyasını temsil eder; doğal olarak da her şeyin parayla ölçüldüğü dünyanın adamı Iago'ya yenik düşer. "Otello", bu yönden oldukça basit bir yapıttır. Bu oyundaki trajik olgu insancıl değerler ile maddi değerlerin çatışmasında ortaya çıkar. Otello çıkardan. Paradan ne kadar az anlarsa, Iago da insancıl değerleri o kadar yok sayar (Nutku, 2010: 36).

Otello'nun, her ne kadar karısını çok seven bir koca ve güçlü, tecrübeli bir komutan olsa da, kurnazlık ve hainlikte şeytana bile pabucunu ters giydirecek biri olan Iago karşısında hiç şansı yoktur. Otello saflığı, dürüstlüğü, iyiliği temsil eder; Iago ise yalanı, ikiyüzlülüğü, hainliği, kötülüğü temsil eder. Iago, doğuştan kötü bir insandır. İnsandan çok bir şeytandır. Yaptığı kötülüklerden, insanlara zarar vermektense, onların acı çekmelerinden beslenir, keyif alır. Çok zeki ve kurnaz biridir. Konu, karşısındaki insana zarar vermek, acı çektirmek olduğunda en küçük bir fırsatı bile kaçırmaz (Sakça, 2014:4). (<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Otello'da "aşk" teması da önemlidir. Mağripli zenci bir komutan olan Otello ile Venedikli bir soylunun kızı olan Desdemona arasında yaşanan, ihanet kuşkusu yüzünden cinayet ve intiharla sonuçlanan acı, hüznü, trajik bir aşktır bu. Shakespeare bu oyununda "ırkçılık" teması üzerinde de önemle durmuş, dört asır önce Venedik toplumunda zenci insanların sırf renklerinden dolayı aşağılanmasını eleştirel bir yaklaşımla yansıtmıştır. Bir insandan sırf derisinin renginden dolayı nefret etmek, büyük bir saçmalaktır. İnsanlar yaptıklarıyla, davranışlarıyla, kişilikleriyle değer kazanırlar. Venedikli bir soylu olan Sinyor Brabantio, kızıyla evleninceye kadar yiğit komutan Otello'yu çok sever, ona saygı gösterir. Ancak iş kızını vermeye gelince,

sevginin yerini nefretle karışık bir aşağılama duygusu alır. Komutan Otello'nun tek suçu zenci olmasıdır. Eğer bir zenci değil de beyaz bir Venedikli olsaydı, Brabantio'nun çok sevdiği, saygı gösterdiği bir damat olması işten bile değildi. Otello, kendisini Venedik halkına adanmış, yıllarca Venedik devleti için savaşmış, canını hiçe saymış, kahraman bir komutan olmasına rağmen Brabantio'dan çok ağır, çok aşağılayıcı, kin ve nefret dolu laflar duyar. Bir zenci olduğu için beyaz bir kadınla evlenmeye hakkı yoktur. Bu durum, yiğit Otello'nun çok ağına gider. Oyunun en kötü kişisi olan Iago, Otello'nun zenciliğini kötü yönde kullanır. Desdemona gibi beyaz, genç ve güzel bir kızın kendi soyundan bir erkekle değil de Otello gibi zenci biriyle evlenmesinin insan doğasına aykırı olduğunu, bir süre sonra kendi ırkından beyaz bir erkeği canının çekeceğini söyleyerek komutanını huzursuz eder (Sakça, 2014: 5-6-7).

(<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Yapıtta üzerinde durulan diğer bir tema ise “aşırı güven duygusunun zararları”dır. Otello, çavuşu Iago'ya aşırı derecede güvenir, onun namuslu ve dürüst bir insan olduğuna inanır. Iago, Otello'ya karısıyla ilgili iğrenç yalanlar söyler. Iago'nun yalan söyleyeceği, Otello'nun aklının ucundan geçmez. Söylediklerinin doğru olup olmadığını araştırmaz. Otello, Iago'ya duyduğu aşırı güvenin bedelini çok ağır öder (Sakça, 2014: 8). (<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

“Otello” operasında, irade dışı tutkuyla yıkıcı zeka ve coşkulu hayatla kaçınılmaz ölüm arasında meydana gelen çatışma, konunun adeta Verdileşmiş yönünü tam olarak ortaya koymaktadır. Kaldı ki Boito'nun Shakespeare'e bağlı olarak gelişen Otello librettosu, aynı zamanda Verdi'yi, edebi yönden değer taşıyan sözlerin, müziğin dilindeki en güçlü karşılıklarını bulabilme yolunda heyecanlandırmış güzellikleri de kapsar (Altar, 2000: 124).

“Otello”yu bir kıskançlık tragedyası olarak kabul etmek yanlış olur. Bu oyun, her çağda geçerli olan bir trajik olguyu dile getirir: Saf dürüstlüğü, yalan ve düzen dünyasına yenilgisidir bu. Bir de onursuzluğa karşı sevginin yerini korumasının tragedyasıdır Otello” (Nutku, 2010: 39).

2.3. Kişileştirme

Otello: Oyunun başkahramanıdır. Ömrü savaşlarda geçmiş, kahraman bir komutandır. Mağripli bir zenci olmasına karşın, kendisini Venedik devletine adanmış, senatörlerin ve halkın sevgisini, güvenini kazanmış bir komutandır. Sinyor Brabantio'nun kızı Desdemona ile gizlice evlenir. Önceleri karısına karşı uysal ve nazikken, emrindeki bir askerin kara çalmaları yüzünden karısının kendisine ihanet ettiğini düşünür, günden güne vahşileşir. En sonunda, melek kadar saf karısını, kendisine ihanet ettiği kuşkusuyla boğarak öldürür. Karısının masum olduğu ortaya çıkınca, yaptığına pişman olur. Çok sevdiği karısı olmadan bu dünyada yaşayamayacağını anlar, hançerle kendisini öldürür (Sakça, 2014: 9).

(<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Otello bir savaş adamıdır, her ortamda ve durumda disiplini ön plana çıkmakta, Venedik Cumhuriyeti makamlarına karşı çocuksu bir itaatkarlık sergilemektedir. Sık olarak insan doğasının bir parçası olan dalaverecilik ruhu hakkında sergilediği bilgisizlik ona insanlara karşı pasif ve kesintisiz, neredeyse nahif bir güven duygusuna yol açmakta, sonuçta dahil olduğu gelişmelerde en büyük kurban haline gelmektedir. Bazen bu gelişmelerin doğasının ulaştığı boyutlar, Otello'nun karmaşık karakterinden kaynaklanan duyguların sonucu olarak meydana çıkıyorlarmış gibi görünmektedir. Aslında Otello'nun karıştığı durumlardan kaynaklanan psikolojik etmenlerdir; bazen de başka bir karakterin doğasının Otello'daki yansımasıdır (Maurel, 2010: 51).

Otello'nun Desdemona'ya duyduğu aşk samimiyeti gereği güçlüdür ancak bazı insanlarda tüm yetilerin emilmesine yol açan duygudan farklıdır. Öyle ki Desdemona'ya duyduğu aşk ile Venedik Senatosu'nun kendisine vermiş olduğu Türkler ile savaşma görevi arasında bocaladığı durumlarda disiplin ve görev sorumluluğu baskın çıkmaktadır: “Gel Desdemona sadece bir saatim var. Seninle geçirilecek aşk, zevk ve şefkat dolu bir saat. Gerekliliklere itaat etmek gerek.” Ancak bu duygu ve samimiyetin ulaşabildiği sınırlar kendisine yaklaşmakta olan felaketi haber verememekte, Iago'nun

doğası bu felaketi gizlemekte ve kör, bilinçsiz bir kıskançlığa dönüştürmektedir (Maurel, 2010: 51).

Iago: Othello'nun sancak çavuşudur. Emilia'nın kocasıdır. Oyunun en kötü kişisidir. Hemen herkese kötülüğü dokunan, acımasız, ikiyüzlü, kalbi kin ve nefret dolu biridir (Sakça, 2014: 11).

(<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Iago, renkli ve uyumlu bir dünyadaki renksiz ve çirkin olan şeydir. Iago bir siniktir; her şeyi kötü gözle gören, alaycı, olumsuz ve bunun için de tehlikeli bir karakterdir. İnsanların zayıf taraflarını hemen algılayabilecek bir yetiye sahiptir. O hep çevresindekilerin zayıf tarafını yakalamaya çalışan bir avcıdır. Güzeli, doğruyu, iyiyi bilir, ama bunları kullanarak çirkinini, yanlış ve kötüyü getirir (Nutku, 2004: 16).

Ricordi tarafından kaleme alınan “Sahne Gereklilikleri” yazısının önsözünde Boito, Iago'nun kişiliğinin ruhsal profilini şu şekilde çizmiştir:

“Iago çekememezliklidir. Iago bir alçaktır. Iago bir eleştirmendir. Karakter listesinde Shakespeare onu şu şekilde tanımlar: “Iago bir alçak” ve tek kelime dahi eklemeyiz. Kıbrıs meydanında Iago kendisini yalnızca bir eleştirmen olarak tanıtır. Nefret ve kin dolu bir eleştirmen, insanlarda ve kendinde var olan kötülüğü gören biri. Kötülük adına kötülük yapar; dolandırıcılık sanatçısıdır. Elde ettiği intikamlar ile karşılaştırınca Otello için duyduğu nefretin kaynağı çok önemli değildir. Otello onun yerini Cassio'yu kaptan atamıştır. Moro'dan nefret etmek için, Cassio'yu kıskanmak için bu bile ona yetmektedir. Iago dramın gerçek yaratıcısıdır; tüm olayları düşünür, planlar, yaşama geçirir ve sonuçlandırır. Her ne kadar alçakça olursa olsun Iago'nun her söylemi, bir insanın söylemidir. O, 28 yaşında genç ve yakışıklıdır. Shakespeare'in oyununa ilham kaynağı olan orijinal öykünün yazarı Cinzio Giraldi, Iago hakkında şunları söylemektedir: “Çok yakışıklı, ancak yeryüzünün gördüğü en alçak insan!” Gerçekten de Iago, yakışıklı ve genç olmalıdır, şirin görünmelidir; çünkü o, onu çok iyi tanıyan karısı hariç, herkes tarafından namuslu olarak bilinir. Eğer kişiliği hoş ve görünürde namuslu değilse dalaverecilikte ulaştığı başarıya ulaşamaz... En iyi bildiği şeylerden bir tanesi de, onlara kandırabilmek veya onlara hükmedebilmek amacıyla ilişkide bulunduğu kişilere göre edasını değiştirebilme yeteneğidir; Cassio ile neşeli, Roderigo ile ironik, Otello ile saygılı ve itaatkar, Emilia ile şiddet yanlısı ve tehditkar, Desdemona ve Lodovico ile ise saygılı...” (Maurel, 2010: 53-54).

Desdemona: Sinyor Brabantio'nun kızıdır. Kalbini Mağripli zenci bir komutan olan Othello'ya kaptırır. Her türlü engeli göze alarak gizlice Otello ile evlenir (Nutku, 2004: 16).

Desdemona, sıcak, dışadönük, insancıl bir kadındır. Onda Mağripli'nin sevgili karısı olmaktan başka, evine bağlı kadınsı bir yan da vardır. Ürkek ve mahcupdur. Yumuşak ve çabuk kırılacak bir karaktere sahiptir. Otello'ya hayran olduğu kadar, ona karşı sevecen ve anaçtır. Onun üşümemesine, hasta olmamasına özen gösterir, başı ağrıdığı zaman mendiliyle onun başını sardığı gibi (ki, mendil sonradan Otello'nun kıskançlığını alevlendiren korkunç bir simge durumuna girer). Elişleriyle uğraşan, aslında başka ev kadınlarından pek de farklı olmayan bir kişiliği vardır. Onun en belirgin yanı Otello'yu çok sevmesidir (Nutku, 2010: 39).

Sahne efektleri endişesi taşımayan Boito'nun lirik şiirinin en güzel bölümlerinden biri, baştan çıkarıcı özelliklerinin kurbanı olacak olan o güzel varlığın sahneye ilk çıkışı için seçilen zamanlamadır. Aynı zamanda da iyi bir müzisyen olan şair, Desdemona'yı geniş çaplı bir müzikal sahnenin sonunda, ritmin ve içeriğin değişmesi gereken bir anda seyirci ile buluştururken dramın sürekliliğini de sağlamaktadır. Desdemona sevgi, iman, dürüstlük timsalidir; ancak kötü şansı kahramanımıza yalnızca kavga, gürültü ve ölüm getirmektedir. Bu yüzden şair onun ilk sahneye çıkışında, bir barış meleği olarak algılanmasını istemiştir (Maurel, 2010: 55-56).

Cassio: Otello'nun yaveridir. Genç ve yakışıklı bir subaydır. Oldukça kibardır. Sancak Çavuşu Iago'nun kurduğu tuzağa düşer, sarhoşken taşkınlık yapar, bu yüzden yaverlikten atılır. Kaybettiği itibarını yeniden kazanabilmek için Desdemona'dan yardım ister. Otello, bu görüşmeleri yanlış anlar. Iago, Desdemona'ya kocası tarafından hediye edilen mendili, gizlice Cassio'nun odasına bırakır. Otello, karısına hediye ettiği mendili Cassio'nun elinde görünce, karısının kendisini aldattığını düşünür. Cassio güvenilir, dürüst, namuslu bir insandır. Desdemona'ya ve komutanı Otello'ya karşı içinden en ufak bir kötülük geçmez. Otello, Cassio'yu genç olduğu, beyaz olduğu,

yakışıklı olduğu, kibar olduğu, hepsinden önemlisi Iago kışkırttığı için kıskanır. Otello, Iago'dan Cassio'yu öldürmesini ister. Cassio, Iago tarafından yaralanır (Sakça, 2014: 11-12). (<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Otello'nun başarılı yardımcısı ilk başlarda kendini beğenmiş bir Don Juan olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim bu Venedikli genç yüzbaşında neşe, kolay elde ettiği sevgililerinin çok olmasından kaynaklanan ve onu komik kılan biraz kendini beğenmişlik vardır. Ancak bu başı boşluk ve düşüncesizlik yalnızca karakterin yüzeysel özellikleridir. Cassio, fiziğinin vermiş olduğu olanakları kullanarak doğal eğilimine teslim olmakta, baştan çıkarıcı olmayı istememektedir, o daha çok silah arkadaşlarıyla neşeli sohbetler yapmak için malzeme arayışı içerisindedir (Maurel, 2010: 58).

Cassio, Desdemona'yı güzel, bilge, seçkin ve becerikli bulmaktadır. Ancak bu özellikler komutanının karısına karşı onda yalnızca saygı ve hayranlık duyguları uyandırmaktadır. Bu olumlu ahlaki duygular Cassio'nun yabancı olmadığı duygulardır. Iago'dan üstün bir rütbeye sahip olmasına karşın bu adama karşı takındığı davranış ve yaklaşım, ruhu ve değeri açısından saygı gösterilmesi gereken insana gösterilen davranış ve yaklaşımdır (Maurel, 2010: 58).

Emilia: Önemli bir rol üstlenmektedir. Onun hareketleri Desdemona ile ilişkilerinden ileri gelen bir saygınlığı yansıtmaktadır. Emilia, Desdemona'ya samimi ve içten bir sevgi ile bağlıdır; buna biraz da anaç duygular karışmaktadır. Desdemona'ya karşı resmiyetini koruyan davranışlarında aynı zamanda da sürekli bir samimiyet vardır. Özellikle dördüncü perdede "Salce" ağıtı sırasında bu özellik ortaya çıkar (Maurel, 2010: 58-59).

Montano: Çok kısa olan bu rol için ağır, net ve hacimli bir ses gereklidir. Sahneye girerken söyleyeceği sözlerin kısalığından dolayı, yerinde ve doğal bir etki yaratmak adına müzikal ritme uyulması yeterli olacaktır. Görür görmez üst rütbeli, enerji dolu, kararlı bir komutan olduğu anlaşılmalıdır (Maurel, 2010: 59).

Roderigo: Desdemona'ya tek taraflı olarak âşık olan, saf bir adamdır. Iago, bu saf âşığı, Desdemona'ya kavuşturma vaatleriyle kandırır, onun paralarını bir güzel yer. Roderigo, Iago'nun para kaynağıdır (Sakça, 2014: 12).

(<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>)

Tiyatroda bu karakterlerin gerçek yaşamda rastlanılan karşılıkları için şöyle denir: “Bu adam yaşamı boyunca kimseye bir iyilik yapmayacak, her zaman için kötülük yapabilecektir.” Dramatik akışın genel kurgusu içinde Roderigo böyle bir adamdır. Iago'nun birinci monoloğu ve Cassio'nun sarhoşluk sahnesi boyunca bu karakterin birkaç sessiz hareketi bulunmaktadır. (Maurel, 2010: 59).

2.4. Operanın Olay Dizisine Bağlı Olarak İncelenmesi

Birinci Perde

Kıbrıs Valisi Otello'nun şatosunun önü. Hava kararmış akşam olmak üzeredir. Toplanan kalabalık azgın dalgalarla boğuşan gemiyi izlemekte, herkes bir fikir yürütmektedir. Nihayet güç de olsa gemi limana yanaşır ve savaştan dönen Otello ile askerleri karaya çıkarlar. (**Esultate!**). Kendisini alkışlayan halkı selamlayan Otello, onlara zaferle döndüklerini bildirdikten sonra şatoya girer. Herkes çok sevinçlidir; büyük bir ateş yakılır ve etrafına şarap fıçıkları dizilir. (**Fuoco di gioia**). Yalnız iki kişi Otello'nun dönüşünden mutlu değildir. Bunlar eski yaveri Iago ile Venedikli bir kışızade olan Roderigo'dur. Roderigo, Vali'nin genç ve güzel karısı Desdemona'ya âşıktır; Otello'yu da çok kıskanmaktadır. Iago ise, bu defa yaverliğe kendi yerine teğmen Cassio'yu seçmesinden dolayı Otello'ya düşman olmuştur. Roderigo ile bir plan hazırlayan Iago, Cassio'yu içmeye zorlamaları gerektiğini, eğer içerse mahvolabileceğini belirtir, sonra bir içki şarkısı söylemeye koyulur. Şarkıya Cassio ve askerler de katılmıştır. (**In affia l'ugola**). Eski Vali Montano gelip de Cassio'yu nöbete çağırınca Iago ile Roderigo, kendini bilmeyecek kadar sarhoş olan genç subayı kışkırtarak amirine kılıç çekmesine neden olurlar. Montano da kılıcını çeker ve bir düello başlar. Iago, kavgaya asıl sebep olan Roderigo'yu hemen oradan uzaklaştırır.

Gürültü üzerine gelen Otello, derhal düelloyu durdurtur; ancak Montano yaralanmıştır, konuşacak halde değildir. Cassio ise adamakıllı sarhoştur. Bunun üzerine Otello, olanları anlatmasını Iago'dan ister. Iago, olanları işine geldiği gibi anlatır ve Cassio'nun rütbesinin geri alınmasına neden olur. Bu Iago'nun henüz ilk zaferidir. Herkes dağılıp gittikten sonra Otello, karısı Desdemona ile yalnız kalır; her ikisi de birbirlerine tekrar kavuşmanın sevinci içindedirler. (Ongurlar, 2010: 4-5). Karı-koca güzel bir aşk düetiyle birbirlerinin kollarına düşmüşlerdir. (**Gia nella notte densa**). Otello kazandığı savaşı anlatır, sonra eşine sarılarak onu üç defa öper. Sahneye operanın sonunda büyük rolü olan “buse motifi” eşlik etmektedir. (**Un bacio... un bacio... ancora un bacio**). Fırtına durmuş, ay bulutlardan sıyrılmıştır. Mutlu çift birbirlerinin kollarında şatoya girerlerken birinci perde kapanır (Yener, 1992: 228).

İkinci Perde

Viyolonsellerin ve fagotların, sonra viyolalarla klarnetlerin hakim oldukları prelüd ile perde açılır. Şatonun zemin katında bir salon. İki yandaki sütunların arasından, geri plandaki bahçe görülmektedir (Şatır, 1999: 407).

Iago, planının ikinci bölümüne geçmiştir. Cassio'ya, Otello'nun kendisini affetmesi için Desdemona'ya rica etmesinin iyi olacağını söyler. Bunun üzerine Cassio, Desdemona'yı bulmak için bahçeye doğru gidince, arkasından alay ederek, bütün kötülüğünü açığa vuran, sinsi ve ahlaksız ruhunu yansıtan ve kendine göre hayatın felsefesini anlatan bir aryaya başlar. (**Credo in un Dio crudel**). Sonra Otello'nun gelişini bekler ve sanki rastlantıymış gibi, ona, bahçede konuşan Cassio ile Desdemona'yı gösterir. Otello'da derhal kıskançlık belirtileri görülür. Cassio ayrıldıktan sonra Desdemona'nın çevresini Kıbrıslı çocuklar çevirir ve ona topladıkları çiçekleri verirler (**Dove guardi splendono**). Desdemona teşekkür ederek çiçekleri alır ve Iago'nun karısı olan nedimesi Emilia ile birlikte salona girer. Otello'nun orada olduğunu görünce hemen Cassio hakkında konuşmak ister; fakat Otello başının ağrıdığını bahane ederek konuşmayı yarıda keser. Desdemona mendilini çıkararak kocasının başını sarmak ister. Ancak sinir içinde olan Otello, mendili yere fırlatır.

Mendili yerden Emilia alır. Desdemona, kocasının bu hali karşısında endişelenmiş, üzülmüştür; Otello ise müthiş bir kıskançlığın etkisi altındadır. Herkesin kendi derdine düştüğü sırada Iago, usulca karısından mendili kendisine vermesini ister. Emilia, kocasının kötü bir niyeti olduğunu sezdiğinden vermek istemezse de Iago zorla elinden alır (Ongurlar, 2010: 5). Emilia, kendisini bir faciadan koruması için Tanrıya yalvarmaya koyulur (**Se inconscia contro te**). İki kadın uzaklaşınca Otello bir koltuğa düşer. Diğer yanda Iago mendili incelemektedir. Onu Cassio'nun evinde saklayacak, sonra orada bulduracaktır. "Mağripli zehirimi içti" diye sevinmektedir. Otello derin bir acı içinde yerinden doğrulur. Sakin ve mutlu hayat sona ermiştir. Kıskançlık içini kemirmekte, mahvolmaktadır (**Ora e per sempre addio sante memorie**). Bütün bunlara Iago'nun sebebiyet verdiğini hatırlayınca onu boğazından tutarak yere fırlatır. Hain adam ayağa kalkınca Cassio'nun rüyalarında Desdemona'yı sayıkladığını, elinde onun mendilini gördüğünü söyler (**Era la notte, Cassio dormia**). Otello hatırlamıştır, bu mendil Desdemona'ya kendi hediyesidir, kendini kaybedecek gibi olur. Her ikisi de intikamlarını almak için yemin ederler. Perde düetin bitişiyle kapanır (Yener, 1992: 229).

Üçüncü Perde

Şatonun bir başka salonu. Iago fitnelerini sürdürmekte, mendili sorması için Otello'yu kışkırtmaktadır. Desdemona görününce Iago uzaklaşır. Desdemona tekrar Cassio'nun affı için ricalara başlayınca, Otello yine başının ağrıdığını ileri sürer ve alnını sarması için mendilini ister. Genç kadın kocasının öfkesi ve bu sözleri karşısında şaşkındır. Boş yere onu yatıştırmaya çalışır (**Dio ti giocondi**), ancak Otello kıskançlıktan deliye dönmüştür. Desdemona gittikten sonra bir koltuğa çökerek ıstırabını dile getirir (**Dio! Mi Potevi**). O sırada Iago gelir, yanında Cassio vardır. Iago'nun işareti üzerine Otello bir köşeye saklanır. Iago, Cassio'yu konuşurmakta, işine gelen kısımları Otello'nun duyabilmesi için tekrarlamaktadır. Bu arada Cassio, tanımadığı bir kişi tarafından kendisine bir mendil gönderilmiş olduğunu ve kimin olduğunu bilmediği için hayret etmiştir (**Quest'è una ragna**). Iago pek meraklanmış görünerek mendili ister. Mendili alınca da Otello'nun iyice görebilmesi için açarak

havada sallar. Bu arada Otello, saklandığı yerde acıdan kıvrınmaktadır. Dışarıdan bir top sesi duyulur. Bu ses bir Venedik Elçisi'nin gelişini haber vermek istemektedir. Cassio, hemen dışarıya koşar. Saklandığı köşeden çıkan Otello, Iago'ya karısının ihanetinden artık kuşku duymadığını, ancak onu ne şekilde öldürerek cezalandırmayı düşündüğünü söyler. Sonra tekrar onu kendisine yaver atadığını bildirir. Iago teşekkür ederken bir haberci, elçinin geldiğini haber verir. Venedik Elçisi Lodovico ile maiyeti içeri girerler. Otello'nun adamları ve bu arada Desdemona ve Emilia da gelerek yerlerini alırlar. Lodovico Venedik Dükü'nden bir emir getirmiştir. Otello emri açıp okurken Lodovico, Cassio'nun orada olmadığını fark ederek nerede olduğunu sorar. Iago'nun onun gözden düştüğünü söylemesi üzerine Desdemona söze girer, durumun yakında düzeleceğini umut ettiğini bildirir. Bu söz üzerine Otello birdenbire öfkelenir ve bileğinden tuttuğu gibi karısını yere fırlatır. Desdemona acılı bir arya ile artık kocasının sevgisini kaybettiğini söylemekte, zavallılığını anlatmakta ve ölümün soğuk elini hissetmektedir (**A terra! Si, nel livido fango**). Herkes şaşkındır. Zorlukla tekrar kendine gelen Otello, gelen emri yüksek sesle okur: Kendisi Venedik'e dönecektir, yerine ise vali olarak Cassio atanmıştır. Otello, içeriye giren Cassio'yu tebrik ederek tüm yetkilerini kendisine devrettiğini ve ertesi sabah Kıbrıs'tan ayrılacağını bildirir. Bu habere en çok Roderigo üzülmüştür. Herkes dışarıya çıkar. Salonda yalnızca Iago ve Otello kalırlar. Perişan olmuş Otello bir köşeye çöker. Dışarıdan "Venedik aslanı Otello, sen çok yaşa!" diye sevgi gösterisi yapan Kıbrıslıların sesleri duyulurken, Iago da sinsininsinisi onunla alay etmektedir: "Şu aslana bakınız!" (**Ecco il Leone**) (Ongurlar, 2010: 5-6).

Dördüncü Perde

Desdemona'nın yatak odası. Desdemona ile Emilia konuşmaktadır. İçinde bir sıkıntı vardır. Çocukken annesinden duyduğu "söğüt" şarkısını söylemeye koyulur. (**O Salce! Salce!**). Emilia'ya uzun uzun veda ederek gitmesine izin verir. Sonra da odadaki küçük mihrabın önünde diz çökerek dua eder. (**Ave Maria**). Desdemona uyuduktan biraz sonra yan taraftaki gizli kapı açılır ve Otello girer. Elindeki şamdanı masanın üzerine koyup, bir süre karısını izler. Sonunda dayamayıp karısını öpmeye başlar.

Uyuyan Desdemona kocasını karşısında görünce şaşırır. Otello onu Cassio'yu sevmekle suçlar ve öldürerek cezalandıracağını söyler. Desdemona'nın tüm yeminleri ve yalvarmaları etkisiz kalır. Otello karısının boğazını sıkmaya başlar. Otello "mezar kadar sakın" diyerek Desdemona'yı seyrederken kapı vurulur (**Calma, come la tomba**), gelen Emilia'dır. Cassio ile Roderigo'nun düello ettiklerini ve Roderigo'nun öldüğünü haber verir; sonra da can çekişen Desdemona'nın yanına koşar. Fakat geç kalmıştır; Desdemona, günahsız olarak öldüğünü söyleyerek son nefesini verir. Otello onu Cassio'nun metresi olduğu için öldürdüğünü söyleyince, Emilia bunun olanaksız olduğunu haykırır ve herkesi odaya çağırır. Bütün bunları Iago'nun düzenlediğini açıklar. Gerçeği öğrenen Otello, hain adamı yakalamak isterse de Iago kaçır. Ancak birkaç kişi cezasını vermek için peşine düşerler. Artık yaşamasının bir anlamı kalmadığına inanan Otello, kılıcını kaptığı gibi göğsüne saplar. Herkes dehşet içinde donup kalmıştır (Ongurlar, 2010: 6). Can çekişen Otello Shakespeare'in sözlerini ifade etmektedir: "Seni öptüm, seni öldürdüm, yalnız bunlar benim de ölmem için yeter..." Buse motifi tekrar orkestradan yükselirken eli karısının eline doğru uzanır: "Bir buse... Bir buse daha..." (**Un bacio, un bacio ancora, un altro bacio!**). Cansız karısının yanına yığılırken perde yavaş yavaş kapanır (Yener, 1992: 232).



3. BÖLÜM
DESDEMONA KARAKTERİNİN AYRINTILI İNCELENMESİ

3. BÖLÜM

DESDEMONA KARAKTERİNİN AYRINTILI İNCELENMESİ

3.1.Karakter Çözümlemesi

“Desdemona’nın yalın ve uyumlu karakterinden, güçlü bir sevgi, saflık, asalet, uysallık ve masumiyet duygusu yayılmalıdır. Hareketleri ne kadar sade ve gösterişsiz olursa, seyirciyi de bir o kadar etkileyecektir ve bu etkiyi gençliğinin ve güzelliğinin cazibesi tamamlayacaktır.” Arrigo Boito (Batta, 2000: 746).

Desdemona operada özel bir ışığa sahiptir. O, bir melektir ancak yalnızca Shakespeare’in karakter tasvirinden dolayı değil aynı zamanda büyük boyutta Verdi’nin müziğinin büyüü sayesinde. Onun incinmiş masumiyeti ve karakterinin genel havası *Don Carlos Operası*’ndaki *Queen Elisabeth* karakteriyle ilişkilendirilir ve Verdi’nin sanatsal görüşünün mükemmel bir şekilde yansımasıdır. Kendi diğer eserlerinden dahi benzersiz şekilde Desdemona için güzelliğın ve asaletin müziğini yazmıştır (Batta, 2000: 746).

Desdemona rolü temiz, saf, samimi ve suçsuz, acı çeken Medora, Gilda, Amelia gibi kadın kahramanların özelliklerini birleştirmektedir. Tüm opera boyunca bu rol şaşılacak bütünlüğünü ve lirik özünü değışmeden korumaktadır. Desdemona partisi Verdi’nin lirik seslere yönelik hedeflerinin zirvesidir. Birinci perdede Otello ile düetinde, söğüt ağacı şarkısında ve duasında onun müzikal karakteristiğı tüm kadını büyüleyiciliğinin gücünü de göstermektedir. Fakat bu müzikal karakteristik içinde trajedinin iç oluşumunu da izleyebilmemiz mümkündür (Nuris, 2013: 81).

Desdemona da, Otello da tüm insanlığın sahip olduğı niteliklerle bezenmiş kişilerdir. Aralarındaki ilişki de geniş anlamda evrensel olanı gösterir. Desdemona’nın acı çekmesi, Shakespeare’in göstermiş olduğı en dayanılmaz görüntülerden birini var eder. Çünkü Desdemona seyredeni kızdıracak kadar edilgen biridir. İçine düşürüldüğü durum karşısında hiçbir şey yapmaz. Ne sözle, ne hareketle karşı durmaz, çünkü doğası çok yumuşak ve ürkektir. Desdemona’nın bu edilgen tutumu, onu zaman zaman budala

bir kadın durumuna düşürür, onu hak etmediği halde, acı çeken, zavallı, saf bir yaratık olarak görmeye başlarız (Nutku, 2010: 39).

Otello, sadakati ve kişiliğinden gelen enerji ile Desdemona'yı baştan çıkarmıştır; Desdemona ise Otello'yu iyiliğin tanımsız sonsuzluğu ile kendine aşık etmiştir. Bu kahraman bir bakire değil, kadındır; onda her şey dünyevidir, ancak bu özelliği ölümlüler arasında yaşayan bir yaratığın en saf halidir. Desdemona bir yeryüzü meleği, Iago ise bir şeytandır (Maurel, 2010: 56).

Desdemona Otello'ya aşıktır ve yüreklerinin birleşimi ile bu aşkın büyüyeceğini bilmektedir; ancak akıntıya karşı gidilemeyen nehir örneğindeki gibi yazgısını izlemekte ve öz babasının despotluğu altında yaşamaktansa, Otello'nun güçlü göğsünde korunma ve sığınma aramaktadır. Desdemona ikiz ruhunu bulmuştur. Çiçeğini açmak için gecenin serinliğini bekleyen çöldeki bitki örneği, ona koşmuştur; yüreğini Otello'ya vererek ona hayatını adamıştır. Desdemona'nın arzusu onunla yaşamak, onun için yaşamak ve aynı şekilde ölmektir. Bu fiziksel ve ruhsal durum o farkında olmadan oluşur (Maurel, 2010: 56).

Tahta yakın bir çevrede doğup büyüyen, lükse ve görkeme alışkın bu kadının, yaşamın baharında aldatıcı bakışlar ile kendisini baştan çıkaran aşkın karşısında neler yaptığını, hangi mücadeleleri verdiğini anlamak bir parça kolaydır. Desdemona'nın şarkısı yüreği kadar asil ve yalındır. Davranışları ve eylemleri alçakgönüllü ve sakindir, her yaptığı saf ve iyidir. Desdemona'nın sözcüklerinin gücü dudaklarından dökülmesini sağlayan sessizliktir; çünkü bu sözcükler bir kadında bulunabilecek en saf ve en dürüst yüreğin yansımalarıdır. Otello'nun yöneltmiş olduğu suçlamalar ile yüz yüze kalındığında Desdemona'da sezinlenen güç ve enerji duyduklarından dolayı kendisinde oluşan kızgınlıktan kaynaklanmamaktadır. Onların kaynağı masumiyeti ile duygularının saflığı ifade etme gerekliliğidir (Maurel, 2010: 57-58).

Desdemona, amansız bir kaderin şehidi olarak doğmuştur; bu kader, ona dünyevi güzelliklerini yalnızca onları daha iyi çalabilmek için göstermiştir. Otello ile umutsuz

kavgasında enerjisi hayatta kalma içgüdüsünden çok, masumiyetini kanıtlayamadan ölme korkusundan kaynaklanmaktadır. Ruhu bedenden ayrılıp mavi göklere çıkarken dudaklarından dökülen son sözler Otello'ya olan aşkı ve onu affedişi ile ilgilidir. Sonuç olarak Desdemona'nın doğasının temel özellikleri bir kez daha yinelenirse alçakgönüllülük, yalınlık ve inandırıcılıktır (Maurel, 2010: 58).

Verdi'nin kadın kahramanları var olmanın acı, heyecan ve varoluşun sürekli gizemine ışık tutar. İnsan yaşamının geçici gölgeleri arasında, evrensel bir anlam arayışındadırlar. Ruhani ve dünyevi mücadelelerinde, yok edilemez umut ve rüyalarında, çile ve zaferlerinde, yaşam ve ölümlerinin bizzat kendisinde, bu kadınlar, tüm insanlık için, tamamen insandırlar (Edwards, 2003: XV).

3.2. Salce Aryasının Çözümlemesi

Desdemona'nın IV. perdedeki ünlü sahnesinin yapısı, 19. yy'ın başlarında yazılan Rossini'nin Otello'suyla büyük ölçüde benzerlik gösterir. Her iki operada da Desdemona ve Emilia arasında geçen konuşma trajedinin zirveye ulaşma hazırlığında son perdenin başına taşınır. (Diyaloğun Shakespeare'in oyunundaki son sahneden bir önceki sahnede yer almasının aksine). Rossini'de de Verdi'de de sahnenin acı atmosferini yumuşak ve hüznü bir *prelüd* oluşturur ki Verdi'de bu bölüm yalnızca tahta nefeslilerin yer aldığı oda müziğinden oluşur. Her iki operada da sahne bir dua olan “*preghiera*” ile kapanır. Verdi'de *Ave Maria*'nın metni serbest bir yorumla yansıtılır. Shakespeare'in oyununda dua yoktur. Verdi'nin operasındaki “*preghiera*” ise opera tarihindeki eski bir geleneği yansıtan, tipik ve klasik özellikte karakteristik bir müzikal *interlüd* tür (Batta, 2000: 746).

Desdemona'nın “Söğüt Şarkısı” olarak adlandırılan “Salce” ariası yapısal özellikler bakımından Rossini ve Verdi arasında büyük ölçüde benzerlik taşır. Her iki besteci de reçitatif şeklinde, düz yazının da araya girdiği, kıtalardan oluşan bir form kullanmıştır. Zarif bir artistik kurguya sahip bu sahnenin tümü Shakespeare'in kendinden alınmıştır. Arya adeta tırnak içine alınarak aktarılırken, Desdemona ve

Emilia arasındaki diyalog da kısa değişimlerle kesintiye uğratılmıştır. Desdemona'nın kapı çalma sesi sanıp, Emilia'nın yalnızca kuvvetli bir rüzgar sesi olduğunu söylediği, korku dolu ön sezisinden etkilendiği bölüm de hem Rossini hem de Verdi tarafından tüm etkili ses renklendirmeleriyle yansıtılmıştır. Shakespeare'in, aryanın cümlelerinde sürekli tekrarlanan "Salce, salce, salce" nakaratıyla böldüğü şiirsel fikri, Verdi'nin müzikli versiyonunda sahnenin mücevherine dönüşmüştür. Ağıt motifi "Salce, salce, salce" eşliksiz ve genel armoni bağlamından uzak şekilde, sanki parantez içindeymişçesine tüm pasajı olağanüstü bir seviyeye taşıyan bir ruh hali yaratır (Batta, 2000: 746).

Dördüncü perdede Verdi ve Boito, Desdemona'nın yatak odasındaki iki sahneyi (Perde IV, Sahne III, Perde V, Sahne II) tek sahneye sıkıştırmış ve Shakespeare'in "Willow Song"una karşılık Desdemona için bir "Ave Maria" eklemiştir. Ayrıca Emilia Iago tarafından öldürülmemektedir. Ancak bunlar dışında özgün esere mümkün olduğunca sadık kalmışlardır. Finaldeki aksiyon biraz basitleştirilmiştir, böylece trajedinin ana figüründen uzaklaşılması sağlanmıştır. Bu son, Verdi'nin bir katkısıdır (Hussey, 1978: 275).

Bu sahnenin müziği, Verdi'nin trajik duyguların derinliğine inişinin, uyumun ve müzikal materyallerin ekonomik kullanımının en üst noktasıdır. Desdemona'nın "Willow Song"u söyleyiş, tüm Shakespeare eserleri içinde en dokunaklı olanıdır. Gücünü yalnlıktan alan bu sahneyi, tazeliğini ve masumiyetini yitirmeksizin 19. yy İtalyan opera müziğine uyarlamak neredeyse mucize denebilecek bir başarıdır. Bu sahnede ve tüm perde boyunca, Otello'nun müziği Desdemona'ninkinden hiç de geri kalmaz. Shakespeare'in Othello'daki şiirselliğinde bulunan bakir dinginlik, eserde sadık şekilde korunmuştur (Hussey, 1978: 275).

3.3. Aryanın Müzikal Yapısı

Dördüncü perdede, Otello'nun Desdemona'nın odasına sinsice girişindeki soloda kontrbasların dondurucu bir etkisi vardır. Bu efekt adeta onun öldürüleceğini haber vermektedir (Örnek 1). Her ne kadar bestelenen anahtar La Bemol olarak görünse de bu bölüm Mi Majör'de yazılmıştır. Otello, bu sırada uyumakta olan Desdemona'ya bakar. Orkestra “öpücük” motifini çalar (Örnek 2). Otello, karısını üç kez öper ve ona günahları için dua edip etmediğini sorar. Kızgınlığı artarken genç kadın ona sabaha kadar, bir saat daha, bir an daha yaşaması için yalvarır; fakat Otello onu dinlemez ve Desdemona'yı boğarak öldürür. O anda içeri Iago'nun karısı Emilia girer. Hanımının öldüğünü görünce Lodovico, Cassio ve Iago'yu çağırır. Emilia, Iago'nun yalanını açıklar. Otello gerçeği öğrendiği zaman hançerini çıkartır ve kendini bıçaklar. İç parçalayan “öpücük” motifıyla bir kez daha öpmek üzere masum karısına doğru sürünür ve “Un bacio, un altro bacio” (bir öpücük, bir öpücük daha) der. Son notasında ise hayata gözlerini yumar (Hussey, 2010: 46-47).

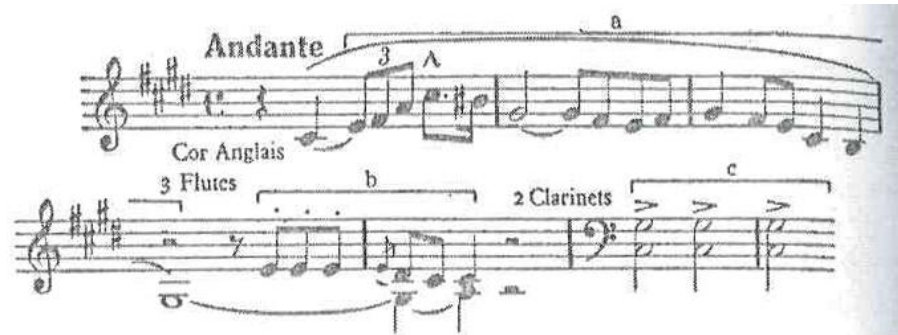


Örnek 1



Örnek 2

Desdemona ve Emilia arasındaki sahnenin müziği, güzel prelüdüde önceden duyurulan üç kısa figürden oluşur. Bunlar, Willow Song'un melodisini doğuran korangle arpeji, kırılan bir kalbin inlemesini andıran üç flüt için kısa ritmik bir figür ve matem çanı gibi tınlayan, *chalmreau*⁶ perdesinin oldukça aşağısında yer alan üç klarnetli minim akor (tonik ve dominant) gibi, oldukça çapraşık ve karmaşık müzikal araçlardan oluşur. Bu unsurlar, aşağıdaki örnekte (Örnek 3) a, b ve c olarak işaretlenmiştir: (Hussey, 1978: 275).



Örnek 3

Bu materyale bir de tahta üflemelilerden güzel bir pasaj eklenmiştir. Bu pasaj, Willow Song'un her bir mısrasına giriş için *ritornello* olarak kullanılır: (Örnek 4) (Hussey, 1978: 275).



Örnek 4

⁶ Klarnetin üç tınlama bölgesinden biri olan kalın bölge: Koyu, dramatik, soylu bir ses rengindedir (Say, 1992:101).

Sahne boyunca flütlerle duyurulan (b) figürü, senfonik olarak geliştirilir ve müziğin, özellikle de Desdemona'nın Emilia'ya tutkulu vedasını yapmak üzere geri çağırdığı o en dokunaklı anın, önemli bir unsuru haline gelir. Analizin en üst aşamasında, üç klarnetli akorların, flütlerin üçlü trillinin bir yükseltmesi olduğu da iddia edilebilir, ancak bunların da kendi ayrı varlık ve işlevleri vardır. Sıkıcı bir önseziyi, korkunun kalbi hissizleştirmesini ifade ederler. Otello'nun son konuşması "Niun mi tema"nın açılışında, tamamen notalandırılmış, armonize edilmiş olarak, bir düzine kez daha tekrar edilirler (Hussey, 1978:276).

Desdemona'nın Emilia'ya vedası, müzikal ses ve dramatik aksiyon dinamiği sayesinde, sadece operanın sağlayabileceği bir etkiyi gösterir. Desdemona, alt perdeden Fa diyezde, sessizce "İyi geceler" der. Emilia kapıya doğru giderken, halen sessizce çalınan boş beşlilerin karanlık vurgusu, Desdemona'nın tüm korkularını geri getirir. Dizeğin üstünde bir La diyezle, tutkulu bir dehşet içinde çılgık atarak, "Ah! Emilia, elveda" der ve ardından ses ve nüans olarak orijinal Fa diyeze geri iner. Yine burada da, yöntem basitliktir ve etkisi çok yüksektir (Hussey, 1978: 277).

Devamındaki Ave Maria, acılarla yoğrulmuş duygularımızın dayanağı olarak işlev görür. Ruh halinin sakinliği, söz söyleme sanatındaki usta esnekliği ve hafifletilmiş yaylı eşliğin zarif kontrpuanı, övgüye değerlidir. Bu, tatsız bir aşırı duygusallığa kolayca düşebilecek bir yöntem olarak riskli bir girişimdir ancak Verdi'nin amacındaki samimiyet, buna engel olmuştur. Dua, kemanlarda en yüksek perdede uzun süre tutulan La diyezden ardından havaya uçup yok olurken, susturulmuş kontrbaslar dört yaylı çalgının en kalın açık notasından (Mi) yavaşça girer (Hussey,1978: 277).

Verdi'nin müzikal-dramatik karakter keşfi, onu soprano sesi için yeni bir model geliştirmeye itmiştir. Burada, *bel canto* operada beklenen hafiflik, çeviklik ve süresi uzatılmış tiz seslerin yerini, duygu gücü ve üst perdelere ses gücü almıştır. 19. yy eleştirmenleri bunu radikal bir değişiklik olarak değerlendirmiş, sese zarar verecek derecede zorlu bularak şikayet etmişlerdir. Yüzyılın dönümündeki Puccini'nin *verismo* kadın kahramanlarının gelişiminin de derinden etkilendiği, bestecinin daha sonraki operalarında ortaya çıkan Verdi sopranosu, günümüzde genellikle *lirico-spinto*, hatta dramatik ses olarak sınıflandırılmaktadır (Edwards, 2003: XIII-XIV).



4. BÖLÜM
UYGULAMA RAPORU

4. BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. “O del mio dolce ardor ”

(C. W. Gluck, 1714-1787, *Paride ed Elena Operası*)

Paride ed Elena, Gluck’un reform operası olarak adlandırılan eserlerinin üçüncüsü olup, beş perdeden oluşur. Gluck’un librettist Ranieri de’ Calzabigi ile olan son çalışmasıdır. Eser, 1769’da Viyana’da sahnelenmiş, ancak burada, büyük olasılıkla uzun ve sıkıcı olay örgüsü nedeniyle pek de beğenilmemiştir. Gluck’un ikinci reform operası *Alceste* gibi *Paride ed Elena* da, dramatik müzikal yapı ve stile karşılık besteci ve librettistin amaçlarını ana hatlarıyla veren bir ithaf girişine sahiptir (Kimball, 2000: 356).

Bu güzel ve lirik ariya, seçkin, şiirsel bir dizedeki dramatik coşkunluğun iyi bir örneğidir. İtalyan ariyasının erken dönem derlemelerinde seçkinlik kazanmıştır. Bölünmeden ilerleyen akor eşliği, eser boyunca yoğun ama kontrollü bir tutku atmosferi verir. Formu ABA’dır (Kimball, 2000: 356).

Çeviri

O del mio dolce ardor bramato oggetto
Ey sen, benim arzuladığım gerçek aşkım
 L’aura che tu respiri,
Senin soluduğun nefesi,
 Alfin respiro.
Nihayet ben de soluyorum.
 O vunque il guardo io giro,
Bakışımı nereye çevirsem,
 Le tue vaghe sembianze
Senin sevgi dolu yüzün

Amore in me dipinge.
 Benim için aşkı resmediyor.
 Il mio pensier si finge
 Düşüncelerimi en mutlu
 Le più liete speranze;
 Hayaller süslüyor;
 E nel desio che cosi m'empie il petto
 Göğsümü dolduran hasretle
 Cerco te, chiamo te,
 Seni arıyor, seni çağırıyorum,
 Spero e sospiro.
 Umut ediyor ve iç çekiyorum.

4.2. “Io son quel gelsomino”

(A. Vivaldi, 1678-1741, *Arsilda, Regina di Ponto Operası, Miranda*)

Antonio Vivaldi *Arsilda, Regina di Ponto* eserini 1716 sonbaharında Venedik Sant'Angelo tiyatrosu için bestelemiştir. Vivaldi, on yılı aşkın süredir bir kemancı ve besteci olarak ortaya çıkışından itibaren Venedik müzik kültürünün önemli bir üyesi olmakla birlikte, beste yapmaya sadece üç yıl öncesinde başlamıştır. Dolandırıcılıkla suçlanması üzerine memleketi Napoli'den kaçarak 1710'da Venedik'e yerleşen librettisti Domenico Lalli, 18. yüzyılın başlarındaki en önemli libretistlerinden biri olmuştur. (Macklem, 2005, 1).

(http://www.operatoday.com/content/2005/06/vivaldi_arsilda.php)

Entrikaları, yanlış anlaşılan kimlikleri ve simile⁷ aryaları gibi müzikal unsurları kullanımıyla *Arsilda*, yüzyıl başlarının tipik olay dizimine sahiptir. Bu şekilde, aynı dönemde kendi gibi librettist olan Pier Jacopo Martello'nun şaka yollu bir dille iğnelediği gibi, dönemin operasının eğlenceli olabilmek için Aristocu dramdan

⁷ Şarkıcının içinde bulunduğu durum veya düşünceleriyle, genelde dünya üzerindeki doğa olayları veya faaliyetleri arasında kıyaslama yapan ve müziğin de uygun örneklemelerle desteklediği, opera, oratoryo veya kantatta yer alan bir arya türüdür.

uzaklaşarak bunun yerine hapisane ve uyku sahneleri gibi sahne biçemlerini kullanma yoluna gidişini mükemmel şekilde temsil eder (Macklem, 2005, 3).

(http://www.operatoday.com/content/2005/06/vivaldi_arsilda.php)

Arsilda, yemyeşil bir ormanda geçen av sahnesi ve zindan sahnesi gibi birkaç senaryo kullanır. Dahası, hikayesi gizli kimliklere bağlıdır. Temel entrikası, biri erkek, biri kadın olan ikizlere dayanır. Hikaye erkek kardeşi Tamese'nin kılığına girerek Kral rolü yapan Lisea ile "Tamese" ile evlenecek nişanlısı Arsilda ile başlar. Tamese'nin denizde kaybolduğunu ve öldüğünün sanıldığını öğreniriz. Lisea, tahtı kaybetmemek için onun kimliğine bürünmüştür. Arsilda "Tamese"nin ilgisizliğine şaşırılmış ve hayal kırıklığına uğramıştır. Öte yandan Lisea/Tamese, kendi gerçek nişanlısı Barzane'nin ona ihanet ederek Arsilda'nın peşine düştüğünü öğrendiği için kızgındır. Gerçek Tamese ise, sarayın bahçıvanı kimliğiyle gizlenirken, hem Arsilda, hem de Lisea ona karşı anlayamadıkları bir çekim duymaktadır (Macklem, 2005, 3).

(http://www.operatoday.com/content/2005/06/vivaldi_arsilda.php)

Aryaların birçoğu, metni aktarmaya yardımcı olmak üzere, çarpıcı bir enstrümantasyona sahiptir. Örneğin, pastoral sahneler için blok flüt, av sahneleri için kornolar kullanılmıştır. Arsilda'nın sürdinli kemanlar ve hızlı arpejlerle kanatlanma havası verilen 2. perde 12. sahne aryası "Son come farfalletta" ve 1. perde 15. sahnede rüzgarın yapraklı dallar arasından esişini ses ve yaylılar arasında imitasyonla veren Miranda'nın "Io son quel gelsomino" aryası gibi simile ariyalarına oldukça yer verilmiştir (Macklem, 2005, 5).

(http://www.operatoday.com/content/2005/06/vivaldi_arsilda.php)

Çeviri

Io son quel gelsomino vicino al ruscelletto

Ben derenin kenarındaki yasemin çiçeği gibiyim

Che ascoso tra l'erbette, soletto se ne sta

Çalılıkların arasına saklanmış tamamen yalnız,

Ha sol con fresche erbette diletto a favellar

Hazı sadece taze yeşil çimenlerle sohbetten alıyor,

Senza provar timor che sopra il suo candor ape a volar ne va

Beyazlığına/(Masumiyetine) bir arının konmasından korkmaksızın (Suverkrop,2008,1).

(https://www.ipasource.com/downloadable/download/linkSample/link_id/12795/)

4.3. “Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte”, K.520

(W. A. Mozart, 1756-1791, Gabriele von Baumberg)

Mozart bu lied'i besteci Gottfried von Jacquin'a, altı parçadan oluşan şarkı kitabında kullanması için bestelemiştir. Mozart'ın bu şarkı kitabı için bestelediği diğer lied K. 530 “Das Traumbild” isimli şarkıdır (Karaçalı, 2016: 10).

“Als Luise...”, yoğun şekilde dramatik ve tutku dolu, ufak bir opera sahnesi gibidir. Mozart, sözleri oldukça teatral şekilde ele alır; piyano figürleri çatırdayan alevleri ve Luise'nin acı dolu öfkesiyle dokunaklı kederi arasında gidip gelen ruh halini yansıtır. Form olarak her bir kıta farklı bir ezgiyle bestelenmiştir ancak son derece doğal ve dramatik olarak ilerleyen müzikal yapıda mükemmel şekilde düzenlenmiş görünür. Bu şarkı ve “Abendempfindung”, 1787'de, *Don Giovanni* ile aynı yıl bestelenmiştir (Kimball, 2000: 57).

Çeviri

“Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte”

“Luise sadakatsiz sevgilisinin mektuplarını yaktığında”

Erzeugt von heißer Phantasie,

Ateşli bir fantezi ile yaratılmış olan,

In einer schwärmerischen Stunde

Coşku dolu saatlerde

Zur Welt gebrachte,

Getirildi bu dünyaya,

geht zu Grunde, geht zu Grunde,

Yok oluyorsunuz,

Ihr Kinder der Melancholie!

Siz melankolinin çocukları!

Ihr danket Flammen euer Sein,

Varlığını alevlere borçlusun,

Ich geb' euch nun den Flammen wieder,

Bu yüzden şimdi seni ateşe geri veriyorum,

Und all' die schwärmerischen Lieder,

Bütün o kendinden geçiren şarkılarınla birlikte,

Denn ach! er sang nicht mir allein.

Ne yazık ki! Bu şarkılar yalnızca benim için söylenmemiş

Ihr brennet nun, und bald, ihr lieben,

Seni yakıyorum şimdi ve yakında, senin aşkını da

Ist keine Spur von euch mehr hier.

Burada senden hiçbir iz kalmayacak.

Doch ach! der Mann, der euch geschrieben,

Ancak ne yazık ki! O adam, sana yazan,

Brennt lange noch vielleicht in mir.

İçimde muhtemelen uzun süre yanmaya devam edecek (Karaçalı, 2016: 10).

4.4. “Ah scostati... Smanie implacabili”

(W. A. Mozart, 1756-1791, Cösi Fan Tutte Operası, Dorabella)

Özellikle komik-opera (opera buffa) sanatında üstün eserler veren Mozart, bu opera türünü kendine öz ilk olarak “Cösi Fan Tutte” (Kadınlar Böyle Yapar) operasında göstermiş ve bu önemli eserde, müzikal işleyişin olağanüstü örneklerini yaratmıştır. Mozart’ın iki perdelik komik-operası “Cösi Fan Tutte”nin librettosu Lorenzo da Ponte’ye ait olup ilk olarak 26 Ocak 1790’da Viyana’da sahnelenmiştir. Librettosu zaman zaman çok hafif bulunan ve bir bakıma tiyatroya benzemekle eleştirilen opera üzerinde bazı değişiklikler de yapılmıştır. Bununla birlikte, zamanla –gerek libretto gerekse müzik açısından- eserin ilk şeklinin vazgeçilmez bir bütün olduğu kanısı üzerinde herkes birleşmiştir. Librettist Lorenzo da Ponte, kişi karakterlerini apaçık bir mizah havası içinde vermiş ve eser, Mozart yaratıcılığının sihirli etkisi altında, parlak ve nükte dolu bir espri ve derin bir içtenliğin simgesi olma niteliğini elde etmiştir (Altar, 2000: 113).

İlk olarak bu operada kendini gösteren parlak ses birliktelikleri, arya türünün geri plana alınmasını gerektirmiştir. Öte yandan bu eserde daha çok konuşma türünde söylenmesi gereken recitativo secco’lar bile çok sesli olarak ortaya çıkmaktadır. İki bölümlü bir arya türünü geliştiren operada, aryaların ikinci bölümleri, ifade ve heyecan bakımından daha olgun bir biçime ulaşmıştır. Esas olarak kaba bir şaka karakterine sahip olan “Cösi Fan Tutte” librettosunu Mozart öylesine incelikli bir müzikle işlemiştir ki esere hakim olan şaka ile ciddiyet mutlu bir sentez içinde birleşmiş, librettonun kaba esprileri, Mozart’a öz zarafetin üstün örnekleri olma niteliğini kazanmıştır (Altar, 2000: 114).

Operanın rol dağılımı; Fiordiligi (soprano) - Dorabella, Fiordiligi’nin kız kardeşi (soprano) – Ferrando (tenor) – Guglielmo (bariton) (bu ikisi subaydır ve genç kızların nişanlısıdır) – Marki Don Alfonso (bas) – Despina, oda hizmetçisi (soprano) – Askerler – Uşaklar – Halk, şeklinde gerçekleşmiştir (Altar, 2000: 114).

Olayın 18. yy.'da Napoli'de geçtiği "Cosi Fan Tutte" operasında, kadının sadakati denenmektedir. Ferrando ve Guglielmo, Don Alfonso ile kadının sadakati üzerine bahse girerler. Her ikisi de nişanlıları olan Fiordiligi ve Dorabella'nın sevgilerinden şüphe duymamakta hatta bahsin sonunda kazanacaklarına inandıkları parayı nasıl harcayacakları üzerine hayal de kurmaktadır. Ancak ikisini de savaşa gitme bahanesiyle oradan uzaklaştıran ve kıyafet değiştirip genç kızlara yollayan Don Alfonso, birçok hileli sahnenin sonunda, kadının sadakatsizliğini neredeyse kanıtlar; genç subaylar da bahsi kaybederler, çünkü dikkatle düzenlenen binbir hile yüzünden her iki genç kadın, kıyafet değiştirip aşık rolü olan nişanlılarına zorla aşık olma durumuna düşürülmüşlerdir. Sonunda olayın içyüzü ortaya çıkar; Don Alfonso da, bahsi kaybettiklerine inanan gençlerle nişanlıların arasını bulur ve eser sona erer (Altar, 114-115).

Dorabella bu ariasında çok üzüntülü bir ruh hali içerisinde. Savaşa yolladığı subay sevgilisinin yasını tutmakta ve terkedilmiş kalbindeki acının ancak ölümle soğuyabileceğini söylemektedir. Dorabella bu ayrılık acısına katlanmaktansa ölümü tercih etmeye varan, histerik şekilde çok abartılı bir tepki vermektedir. (Yener, 1992: 33)

Çeviri

Ah scostati!

Ah, uzaklaşın!

Paventa il tristo effetto

Korkun acı dolu tesirinden

d'un disperato affetto!

Çaresiz bir sevginin!

Chiudi quelle finestre

Pencereleri kapatın

Odio la luce, odio l'aria, che spiro

Işıktan, aldığım nefesten nefret ediyorum

Odio me stessa!

Kendimden nefret ediyorum!

Chi schernisce il mio duol,
Kim alay ediyor benimle,
 Chi mi consola?
Kim teselli eder beni?
 Deh fuggi, per pietà, fuggi,
Gidin, Tanrı aşkına gidin,
 Lasciami sola.
Beni yalnız bırakın.
 Smanie implacabili, che m'agitte
Rahatsız eden, bastırılmayan bir huzursuzluk var
 Dentro quest'anima più non cessate,
Bu ruhun içinde, durmak bilmeyen,
 Finchè l'angoscia mi fa morir.
Beni öldürecek kadar.
 Esempio misero d'amor funesto,
Öldüren sevginin sefil bir örneğini,
 Darò all'Eumenidi se viva resto
Yaşarsam vereceğim yılan saçlı tanrıçalara
 Col suno orribile de' miei sospir.
İç çekişlerimin korkunç sesiyle.

4.5. “Kommt dir Manchmal”

(J. Brahms, 1833-1897, Zigeuner Lieder, Op.103, No.7)

Brahms hayatı boyunca Macar çingenelerinin müziğine hayranlık duymuştur. *Macar Dansları*, birçok Macar mültecinin Hamburg'a geldiği 1848 ihtilali sonrası döneme aittir. Bu şarkılar, 1887'de dört ses için *Zigeunerlieder* olarak bestelenen 11 vokal kuartetin yeniden düzenlenmiş halleridir. Sözler, 25 Macar halk şarkısının Brahms'ın tüccar arkadaşı Hugo Conrat tarafından yapılmış almanca çevirilerinden elde edilmiştir (Kimball, 2000:114).

Bu dizide 8 şarkı yer alır. Şarkılar, hayat dolu neşeden melankoliye uzanan bir duygu akışını kapsar. Hem piyanoda, hem de bazı şarkıların vokal dizelerinde dans ritimleri bulunur. Dvorjak'ın Çingene düzenlemelerinde olduğu gibi, Brahms bu düzenlemeye kuvvetle vurgulu, geniş dizeli şarkılarla başlar ve bitirir. Brahms'ın cümleleri formal yapı, doku ve melodik dizeye yaklaşım açısından Dvorjak'inkine kıyasla daha sadedir. Ancak buna karşın dramatik renklere ve stile sahiptirler (Kimball, 2000:114).

Yerel Macar vokal müziğinde eksik ölçü yoktur, tüm kelimeler ilk hecede vurgulanır. Brahms'ın müzik cümlelerinde de bu özellik korunmuştur. Tüm şarkılar vuruşta başlar. Sekiz şarkının tümü iki dördlük ölçüdedir. Çeşitlilik; senkoplar, üç zamanlı tartımlar ve noktalı kalıpların kullanılmasıyla sağlanmıştır. Üçüncü şarkıda, iki zıt temposuyla çingene çardaş ritmi vardır. Müzikal stil için Brahms'ın Çingene şarkıları Dvorjak'inkilerle kıyaslanmalıdır (Kimball, 2000: 114).

Çeviri

Kommt dir manchmal in den Sinn,

Gelir mi hiç bazen aklına,

Mein süßes Lieb,

Tatlı sevgilim,

Was du einst mit heilgem Eide mir gelobt?

Kutsal yeminle bir vakit bana söz verdiğin?

Täusch mich nicht, verlaß mich nicht,

Kandırma beni, bırakma beni,

Du weißt nicht, wie lieb ich dich hab,

Bilmezsin ne çok severim ben seni,

Lieb du mich,

Sever misin sen de beni,

Wie ich dich,

Benim sevdiğim gibi,

Dann strömt Gottes Huld auf dich herab.

O zaman Tanrı'nın lütfu üzerine yağacak.

4.6. “Salce Arya” (G. Verdi, 1813-1901, Otello Operası, Desdemona)

G. Verdi'nin 5 Şubat 1887'de prömiyeri yapılan, librettosu A. Boito'ya ait Otello Operası'nın son perdesinde yer alan aryada, yaklaşmakta olan trajedinin önsezisiyle korkuya kapılmış olan Desdemona, annesinin bir zamanlar kendisinden söz ettiği ve sevdiği erkek tarafından terk edilen Barbara'nın kederli şarkısını söylemeye başlar. İçinde büyük bir ürperti ve hayal kırıklığı vardır.

Çeviri

Emilia

Era più calmo?

Daha mı sakindi?

Desdemona

Mi pareo.

Bana öyle geldi.

M'ingiunse di coricarmi e d'attenderlo.

Yatağa gitmemi ve onu beklememi söyledi.

Emilia, te ne prego,

Emilia sana yalvarırım,

Distendi sul mio letto la mia candida veste nuziale.

Yatağımın üzerine beyaz gelinliğimi yay.

Senti! Se pria di te morire dovessi

Dinle! Eğer senden önce ölecek olursam

Mi seppellisci con un di quei veli.

Bu tüllerden biriyle göm beni.

Emilia

Scacciate quest'idee.

Kafanızdan bu düşünceleri atın.

Desdemona

Son mesta tanto, tanto.

Çok kederliyim.

Mia madre aveva una povera ancella

Annemin zavallı bir hizmetçisi vardı

Innamorata e bella;

Aşıktı güzel kız;

Era il suo nome Barbara;

İsmi Barbara'ydı;

Amava un uom che poi l'abbandonò,

Onu terk eden bir adamı sevdi,

Cantava una canzone;

Bir şarkı söylerdi;

La canzone del Salice.

Söğüt Şarkısı.

Mi disciogli le chiome.

Saçımı çöz.

Io questa sera ho la memoria piena di quella cantilena.

Bu gece zihnim bu şarkıyla dolu.

"Piangea cantando nell'erma landa,

"Boş çalılıkta şarkı söyledi, ağladı,

piangea la mesta.

Zavallı kız gözyaşı döktü.

O Salce! Salce! Salce!

Söğüt, söğüt, söğüt!

Sedea chinando sul sen la testa!

Boynu bükük oturdu!

Salce! Salce! Salce!

Ah, söğüt, söğüt, söğüt!

Cantiamo! Cantiamo!

Şarkı söyleyelim! Şarkı söyleyelim!

Il salce funebre sarà la mia ghirlanda."

Ağlayan söğüt benim tacım olacak."

Affrettati; fra poco giunge Otello.

Acele et; Otello birazdan burada olacak.

"Scorreano i rivi fra le zolle in fior,

Dereler çiçekli çayırlikların arasından akıyordu,

Gemea quel core affranto,

Kırık kalbi yas tuttu,

e dalle ciglia le sgorgava il cor, l'amara onda del pianto,

Gözlerinden de acı gözyaşları boşaldı,

Salce! Salce! Salce!

Söğüt, söğüt, söğüt!

Cantiamo! Cantiamo!

Şarkı söyleyelim! Şarkı söyleyelim!

Il salce funebre sarà la mia ghirlanda."

Ağlayan söğüt benim tacım olacak."

"Scendean l'augellia vol dai rami cupi

"Kuşlar karanlık dallardan

verso quel dolce canto.

Bu tatlı şarkıya doğru uçtu.

E gli occhi suoi piangean tanto, tanto,

Öyle gözyaşları döktü ki

Da impietosir le rupi."

Taşlar bile acıdı."

Riponi quest'anello.

Koy bu yüzüğü.

Povera Barbara!

Zavallı Barbara!

Solea la storia con questo semplice suono finir:

Hikaye basitçe şöyle bitti:

"E gli era nato per la sua gloria, io per amar."

O zaferi için doğdu, bense onu sevmek için."

Ascolta. Odo un lamento. Taci.

Dinle. Bir inleme duydum. Sus.

Qui batte a quella porta?

Kim vuruyor o kapıya?

Emilia

È il vento.

Rüzgar bu.

Desdemona

"Io per amarlo e per morir

"Bense onu sevmek ve ölmek için.

Cantiamo! Cantiamo!

Şarkı söyleyelim! Şarkı söyleyelim!

Salce! Salce! Salce!

Söğüt! Söğüt! Söğüt!"

Emilia, addio.

Elveda Emilia.

Come m'ardono le ciglia!

Gözlerim nasıl da yanıyor!

È presagio di pianto.

Ağlayacağımın belirtisi.

Buona notte.

İyi geceler.

Ah! Emilia, Emilia, addio,

Ah! Emilia elveda,

Emilia, addio!

Elveda Emilia!

4.7. “La Serenata” (P. Tosti, 1846-1916, G. A. Cesareo)

La Serenata bestecinin ‘Addio Fanciulla’ şarkısında olduğu gibi çekiciliğini hep korumuştur. Lirik melodisi Tosti’nin bestecilikteki ustalığının karakteristik bir örneğidir. Tutkulu (hatta bir şekilde dışa dönük) bir serenattır. Aşığın sözlerini aşkının penceresine doğru yükselten güçlü arpejli temalarla desteklenmiştir. İki dizeden oluşur (Kimball, 2000: 363).

Çeviri

Vola, o serenata: La mia diletta è sola,

Uç serenad, sevgilim yalnız şu an,

E, con la bella testa abbandonata,

Onun güzel başına doğru

Posa tra le lenzuola

Yaprakların arasına gizlenmiş

O serenata, vola.

Uç serenad.

Splende pura la luna,

Ay elmas gibi parlıyor,

L'ale il silenzio stende,

Sessizliğin kanatları açılıyor,

E dietro i veni dell'alcova bruna

Ve karanlık çukur maskesinin arkasında

La lampada s'accende.

Lamba yanıyor.

Pure la luna splende.

Ay elmas gibi parlıyor.

Vola, o serenata: La mia diletta è sola,

Uç serenad, sevgilim şu an yalnız,

Ma sorridendo ancor mezzo assonnata,

Ama yarı uykudayken bile hala gülümsüyor

Torna fra le lenzuola:
Yaprakların arasından geri dönüyor
 O serenata, vola.
Uç serenad.
 L'onda sogna su'l lido,
Deniz kıyısında düşlenen dalgalar,
 E'l vento su la fronda;
Dallar arasından esen rüzgar;
 E a' baci miei ricusa ancora un nido
Buselerim yuvayla sonuçlanmıyor
 La mia signora bionda.
Sarışın sevgilim tarafından.

4.8. Solitary Hotel (Samuel Barber, 1910-1981, *Despite and Still*, Op.41, No.4)

Samuel Barber, ikinci operası *Antony and Cleopatra*'nın (1966) talihsiz prömiyerinden sonraki yıllarda yaratıcı enerjisini büyük oranda kaybetmişti. Bunun nedeni, operasının iyi karşılanmaması üzerine yaşadığı düş kırıklığının yanı sıra, depresyon ve alkolizmle bozulan sağlığıydı. Bu son döneminde yaptığı az sayıda besteden biri, *Despite and Still* adlı şarkı dizisidir. Eser, solo soprano ve piyano için beş şarkıdan oluşan bir koleksiyondur. Barber'ın *Hermit Songs* (1952-53) şarkı dizisinin prömiyerini yapan ve *Antony and Cleopatra*'da başrolde yer alan soprano Leontyne Price'a adanmıştır. *Despite and Still*'in prömiyeri, Price ve piyanist David Garvey tarafından 27 Nisan 1969'da New York'ta Avery Fisher Hall'da gerçekleştirilmiştir. Price şarkı döngüsünü ayrıca 1981'de, Barber'ın cenaze töreninde söylemiştir (In the wilderness and Solitary Hotel, 1) (<https://loc.gov./item/ihas.200182580>).

Despite and Still'in beş farklı şarkısının sözleri, Barber'ın hayatının en karanlık dönemleriyle örtüşen yalnızlık, inziva, barışma ve din temalarıyla ilgilidir. Müzikal düzenleme açısından Barber'ın daha önceki şarkılarının çoğundan farklıdır; vokal ve entelektüel açıdan zorludur. Belki de bu nedenler Barber'ın eserleri içinde pek dikkate

alınmamıştır. Üstelik Barber, bu şarkılarda lirik tarzından da uzaklaşmıştır. Bunlar eski şarkılarına kıyasla daha kromatik ve uyumsuzdur; tonal merkezleri tritonlar⁸, tam ses dizi parçaları ve çoklu akor kümeleriyle bilinçli olarak gizlenmiştir. Phillip Ramey ile bir röportajında Barber, bu uyumsuzlukları, sözlerin karanlık dokusunu yansıtmak için özellikle seçtiğini belirtmiştir (In the wilderness and Solitary Hotel, 2) (<https://loc.gov/item/ihas.200182580>).

Despite and Still, Robert Graves'in üç şiirini işler. Graves'in 1915 tarihli şiirini işleyen üçüncü şarkı "In the Wilderness" (Issızlıkta), İsa'nın çektiği acıları anlatır. Şarkının başlangıcı ninniye andırır, ancak orta kısmı serttir, tritonlu bir melodik dizeye karşılık açık beşliler içeren agresif bir eşliği vardır. Şarkının sonunda onu uyumsuzluktan kurtaracak şekilde ninni motifi geri döner. Dizinin dördüncü şarkısı "Solitary Hotel" (Issız Otel), James Joyces'un *Ulysses*'inden bir pasaja dayanır. Barber kariyeri boyunca Joyce'un nesrini esin kaynağı olarak kullanmıştır. Buna örnek olarak *Three Songs*, op.10 (1935-36), *Nuvoletta* (1947) ve *Finnegans Wake*'ten çıkarılmış bir dizi eseri gösterilebilir. "Solitary Hotel"de Barber, "ilk görüşte aşk" karşılaşmasını, vurgulu bir melodik dize karşısına tango benzeri tutkulu bir eşlik koyarak yansıtmaya çalışmıştır (In the wilderness and Solitary Hotel, 3) (<https://loc.gov/item/ihas.200182580>).

Solitary Hotel, çekici ve itiraf edecek olursak piyanoda cazibeli tango eşliğinden dolayı dizinin belki de en öne çıkan şarkısıdır. Aynı zamanda dizinin en şaşırtıcı şarkısı olma özelliğini de taşımaktadır. Piyanoda sağ el 6/8'lik ölçü hissinde, rubato bağlı bir çizgide ve sol el tango ritmindeyken şarkıcı da iki ya da üç hecelik kelimelerle ezgiyi seslendirmektedir. Sözler bir sahneyi anlatmaktadır ancak tasvir edilen duygu kasvet ve tümüyle yalnızlıktır (SIDDEN, Ian, 2009, *Despite and Still*, 5) (<http://iansidden.com/2009/01/despite-and-still-pt-1/>).

⁸ Üç tam perdeden oluşan aralık. Artık dörtlü.

Çeviri

Solitary hotel in mountain pass.

Dağ geçidindeki ıssız hotel.

Autumn. Twilight. Fire lit.

Sonbahar. Alacakaranlık. Şömine yanıyor.

In dark corner young man seated.

Karanlık köşede genç bir adam oturuyor

Young woman enters. Restless. Solitary.

Genç kadın giriyor. Kararsız. Yalnız.

She sits. She goes to window.

Oturuyor. Pencereye gidiyor.

She stands. She sits. Twilight.

Ayakta duruyor. Oturuyor. Alacakaranlık.

She thinks.

Düşünüyor.

On solitary hotel paper she writes.

İssız hotelin kağıdına yazıyor.

She thinks. She writes. She sighs.

Düşünüyor. Yazıyor. İç çekiyor.

Wheels and hoofs. She hurries out.

Tekerlerler ve at nalları. Aceleyle çıkıyor.

He comes from his dark corner.

Erkek karanlık köşesinden geliyor.

He seizes solitary paper.

O tek kağıdı eline alıyor.

He holds it toward fire. Twilight.

Onu şömineye doğru tutuyor. Alacakaranlık

He reads. Solitary. What?

Okuyor. Yalnızlık. Ne?

In sloping, upright and backhands.

Dik ve sola doğru eğimli.

Queen's hotel. Queen's hotel. Queen's ho-

Kraliçenin hoteli.

4.9. Beni K r Kuyularda Merdivensiz Bıraktın (M. N. Selçuk 1901-1981)

Aşk ve ayrılık deyince akla ilk gelen Őairlerden olan  mit Yaşar OĞuzcan'ın Őiiri Münir Nurettin Selçuk'un bestesiyle birleŐince ortaya çıkan Şarkının aslında hüzün dolu bir hikayesi vardır. Melankoli dolu ruhu ve bunları satırlara döktüğü Őiirleriyle tanınan OĞuzcan'ın Őiirlerinde, aslında yaŐadıklarının etkisi çok büyüktür. Çünkü OĞuzcan yirmi dört kez intihar etmeye teŐebbüs edecek kadar karamsar bir ruh haline sahiptir (DOKUR, Gülçin Tüzel, 2017, K r Kuyularda Şarkısının Hikayesi,1)

(<http://www.gulcindokur.com/blog/kor-kuyularda-sarkisinin-hikayesi-148>).

Baba OĞuzcan'ın bu hayatı büyük oğlu Vedat OĞuzcan'ı olumsuz yönde etkiler. Babasının hayata bakış açısı Vedat OĞuzcan'ın da aklında “intihar” fikrini dolaŐtırır. Babasının başarısız intihar giriŐimlerinin aksine, Vedat OĞuzcan ilk giriŐiminde Galata Kulesi'nden atlar ve on yedi yaşında hayatını kaybeder. Hayatını Őiirlerine yansıtan yazar da bu acısını yine dizelere dökerek yenmeye çalışır (DOKUR, Gülçin Tüzel, 2017, K r Kuyularda Şarkısının Hikayesi,1) (<http://www.gulcindokur.com/blog/kor-kuyularda-sarkisinin-hikayesi-148>).

Sözler

Beni k r kuyularda merdivensiz bıraktın
Denizler ortasında bak yelkensisiz bıraktın
 ylesine yıktın ki bütün inançlarımı
Beni sensiz bıraktın, beni bensiz bıraktın.

SONUÇ

Shakespeare'in yapıtlarına gençlik yıllarından itibaren özel bir ilgi duyan Verdi ilk olarak "Macbeth" operasında şairle buluşmasının ardından "Otello" operasıyla da Shakespeare anlayışını en olgun aşamaya ulaştıran çok önemli dönüşüm yaratılarından birini ortaya çıkarmıştır.

Arrigo Boito'nun librettosu, Verdi'ye metni müziğe aktarmasında büyük esneklik sağlayarak, bestecinin kusursuz bir müzikal drama deneyimi yaratma fırsatı yakalamasına neden olmuştur. Ortaya çıkan sonuçla birlikte büyük beğeni toplayan yapıt kendi türünde anıtsal bir yere oturmuştur.

Verdi Otello Operası'nı bestelerken, eserin müzikal ve dramatik içerikleri konusunda tam anlamıyla kontrollü ve titiz bir çalışma sürdürmüştür, hassas ve ince ayrıntılarla hazırladığı orkestrasyon ve eserin armoni yapısı, karakter ve duyguların yansıtılmasındaki titizliği net bir şekilde ortaya koymuştur.

Alçakgönüllülüğün, masumiyetin ve yalınlığın simgesi olan Desdemona ise Otello'ya duyduğu tutku ve hayranlık dolu aşkına karşın, sevdiği erkeğin kıskançlık duygusunun pençesine düşmesiyle ihanetle suçlanır. Salce ariası yaklaşmakta olan trajedinin habercisi ve "hayatta kalma içgüdüsünden çok, masumiyetini kanıtlayamadan ölme endişesini yaşayan Desdemona'nın" korku dolu vedası niteliğindedir.

Sonuç olarak "Otello" operasının, Verdi yaratışlarının en yüksek zirvesinde bulunduğu ve kendi içerisinde en büyük aşamayı kaydettiği eseri olduğu bir gerçektir. Bestecinin yapıtları opera sanatının, orkestraların ve opera şarkıcılarının repertuvarlarında özel ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bıraktığı çok önemli yaratıları derin araştırmalarla incelenmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKTÜZE, İrkin (2004). *Müziği Okumak*, Cilt 5, İstanbul: Pan Yayınları.
- ALTAR, Cevad Memduh (2000). *Opera Tarihi*, Cilt II, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BATTA, András (2000). *Opera: Composers, Works, Performers*, İspanya: Könnemann.
- BURROWS, John (2004). *Classical Music*, NewYork: Metro Books.
- EDWARDS, R. - EDWARDS, G. (2003). *Verdi & Puccini Heroines*, USA: The Scarecrow Press.
- FINKELSTEIN, Sidney (1995). *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Pencere Yayınları.
- HUSSEY, Dyneley (1978). *Verdi*, Londra: J. M. Dent & Sons Ltd.
- İLYASOĞLU, Evin (1999). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Nazan (2014). *Mozart ve Aida'da İnsan*, İstanbul, Hayal Perest Yayınları.
- KARAÇALI, Pınar Uçman (2016). *Almanca Liedler*, İzmir: DEÜ Yayınları.
- KIMBALL, Carol (2000). *Song: A Guide to Style and Literature*, Washington: Pst...Inc.
- SADIE, Stanley (1992). *Grove Opera*, Cilt I, Londra: Macmillan Yayıncılık.
- SAY, Ahmet (1992). *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt I, Ankara: Başkent Yayınevi.
- SAY, Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SELANİK, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- ŞATIR, Sabri (1999). *Koronun Babası Verdi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- URGAN, Mina (1984). *Shakespeare ve Hamlet*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- YENER, Faruk (1992). *100 Opera*, İstanbul: Bateş Yayınları.

MAKALELER

- HUSSEY, Dyneley (2010). "Otello'da Müzikal Yapı", *İZDOB Otello Kitapçığı*, çev. Yiğit Günsoy.

- MAUREL, Victor (2010). “Karakterlere Analitik Bir Bakış”, *İZDOB Otello Kitapçığı*, çev. Ünüshan Kuloğlu.
- NUTKU, Özdemir (2004). “Othello Üzerine”, (*William Shakespeare, Othello*, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul).
- NUTKU, Özdemir (2010), “Otello Üzerine”, *İZDOB Otello Kitapçığı*.
- ONGURLAR, Serdar (2010). “*Giuseppe Verdi*”, *İZDOB Otello Kitapçığı*, Araştırma ve Derleme.

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

- NURİS, Olga (2013). *Verdi'nin Opera Sanatına Getirdiği Yenilikler Bağlamında, Orta ve Son Dönem Operalarında Ses Renkleri ve Karakterler Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Şebnem Ünal, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Devlet Konsevatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

- SAKÇA, Bülent, 2014, Shakespeare'in Otello Trajedisi,
<http://www.yenimakale.com/william-shakespeare-othello.html>.
<https://loc.gov/item/ihas.200182580>
- SIDDEN, Ian, 2009, Despite and Still, <http://iansidden.com/2009/01/despite-and-still-pt-1/>
- MACKLEM, Dr. Mary University of Central Florida, 2005,
http://www.operatoday.com/content/2005/06/vivaldi_arsilda.php
- SUVERKROP, Bard, 2008, IPA Source,
https://www.ipasource.com/downloadable/download/linkSample/link_id/12795/
- DOKUR, Gülçin Tüzel, 2017, Kör Kuyularda Şarkısının Hikayesi,
<http://www.gulcindokur.com/blog/kor-kuyularda-sarkisinin-hikayesi-148>

EKLER**EK 1: OTELLO OPERASI'NA AIT SAHNE GÖRÜNTÜLERİ**

Fotoğraf 1. Özgül Tanyeri - Desdemona, Gülşen Kocaay, 1974



Fotoğraf 2. Aleksandrs Antonenko - Otello, Anja Harteros – Desdemona, Royal Opera



Fotoğraf 3. Barbara Frittoli, Placido Domingo, La Scala Operası



Fotoğraf 4. Desdemona - Inva Mula, Emilia - Sophie Pondjiclis



Fotoğraf 5. Placido Domingo, Renée Fleming, Metropolitan Operası



Fotoğraf 6. Placido Domingo, Kri Te Kanawa, Royal Operası



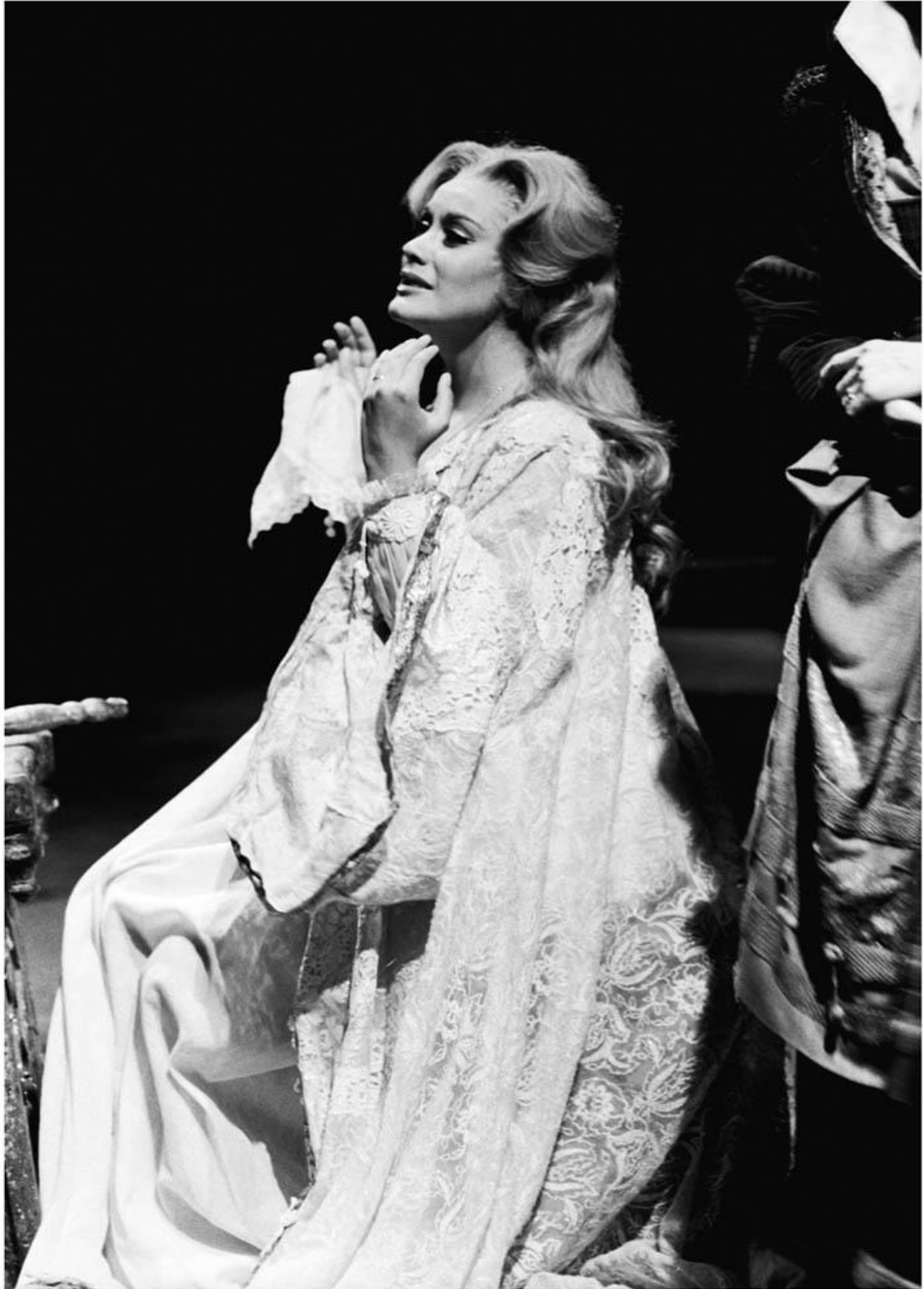
Fotoğraf 7. Ermonela Jaho - Desdemona, Real Operası, İspanya



Fotoğraf 8. Renée Fleming, Plácido Domingo



Fotoğraf 9. Otello - Gustavo Porta, Desdemona - Ira Bertman, İsrail Operası



Kiri Te Kanawa as Desdemona in Verdi's *Otello*.
Photo: Louis Mélançon/Metropolitan Opera

Fotoğraf 10. Otello - Jon Vickers, Desdemona – Kri Te Kanawa, Metropolitan Operası,

1974



Fotoğraf 11. Otello – Levent Gündüz, Desdemona – Aytül Büyüksaraç, İZDOB, 2010



Fotoğraf 12. Otello – Placido Domingo



Fotoğraf 13. Renée Fleming – Desdemona



Fotoğraf 14. Renée Fleming - Johan Botha - Metropolitan Operası



Fotoğraf 15. Simon O'Neill – Otello, Ailyn Perez – Desdemona



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

Banca Intesa

Rappresentazione N. 127 **STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 2004/2005** **Turno E**
(416ª dalla fondazione del Teatro)

TEATRO DEGLI ARCIMBOLDI

VENERDI 3 GIUGNO 2005 - ORE 20
SESTA RAPPRESENTAZIONE

OTELLO
Dramma lirico in quattro atti - Versi di ARRIGO BOITO

Musica di
GIUSEPPE VERDI
(Editore Casa Ricordi, Milano; revisione sui testi originali a cura di Alberto Zedda)
Elaborazione della Banda di Giuseppe Montanari
Allestimento del Teatro alla Scala
(versione presentata a Tokyo nel 2003)

Personaggi *Interpreti*
Otello, moro, generale dell'Armata Veneta **CLIFTON FORBIS**
Jago, alfiere **LEO NUCCI**
Cassio, capo di squadra **FRANCESCO MELI**
Roderigo, Gentiluomo Veneziano **ANTONELLO CERON**
Lodovico, ambasciatore della Repubblica Veneta **CARLO CIGNI**
Montano, predecessore d'Otello nel governo dell'Isola di Cipro **CESARE LANA**
Un araldo **ERNESTO PANARIELLO**
Desdemona, moglie d'Otello **SVETLA VASSILEVA**
Emilia, moglie di Jago **ROSSANA RINALDI**

Soldati e Marinai della Repubblica Veneta, Gentildonne e Gentiluomini Veneziani; Popolani Ciprioti d'ambo i sessi, Uomini d'arme Greci, Dalmati, Albanesi, Fanciulli dell'isola, Un Taverniere, Quattro servi di taverna, Bassa ciurma
Scena: Una città di mare nell'isola di Cipro - Epoca: La fine del secolo XV
Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala e del Conservatorio "G. Verdi" di Milano diretto da **ALFONSO CAIANI**

Direttore
OLEG CAETANI
Direttore del Coro
BRUNO CASONI
Regia di
GRAHAM VICK

Costumi di **FRANCA SQUARCIAPINO** Scene di **EZIO FRIGERIO** Luci di **MATTHEW RICHARDSON**

Direttore dell'allestimento scenico **FRANCO MALGRANDE** Direttore dell'organizzazione della produzione **ANDREA VALIONI**
Direttore musicale del palcoscenico **GIUSEPPE MONTANARI** Scenografo collaboratore **LEILA FTEITA** Aiuto regista **PATRIZIA FRINI** Direttore di scena **LAURENT GERBER** Capo scenografo realizzatore **ROBERTO LUCIDI** Capo scenografo scultore **ROBERTO GROSSI**
Lighting designer **GIANNI MANTOVANINI** Maestro d'armi **RENZO MUSUMECI GRECO** Duelli ripresi da **MAURO PLEBANI** Maestro rammentatore **DANTE MAZZOLA** Maestri collaboratori di sala **MASSIMILIANO BULLO** **JAMES VAUGHAN** Altro maestro di sala **BEATRICE BENZI**
MZIA BAKHTOURIDZE **ROBERTO CURBELO** **MASSIMO GUANTINI** **MAURIZIO MAGNI** **RENATO PRINCIPE** **PAOLO SPADARO** Maestro alle luci **ILARIA MOROTTI** Realizzatore delle luci **VINCENZO CRIPPA**
Altro maestro del coro **ALBERTO MALAZZI** Maestri ai video libretti **MASSIMILIANO CARRARO** **ROBERTO PERATA** **STEFANO COLNAGHI** Maestri collaboratori al coro **MARCO DE GASPARI** **SALVO SGRO**
Responsabile dell'archivio musicale **CARLO TABARELLI** Capo reparto macchinisti **COSIMO PRUDENTINO** Capo servizio laboratori **ANGELO SALA** Capo reparto sartoria **CINZIA ROSSELLI** Responsabile servizio parrucche e trucco **RAFFAELE ESPOSITO**
Responsabile servizio caloriera **ALFIO PAPPALARDO** Capo reparto elettricisti **ROBERTO PAROLO** Capo reparto costruzioni **ROBERTO DE ROTA** Capo reparto attrezzeria **LUCIANO DI NICUOLO** Capo reparto meccanici **CASTRENZE MANGIAPANÈ** Fonica **NICOLA URRU**

Impaginazione e stampa **ARTI GRAFICHE STEFANO PINELLI srl - Via Farneti, 8 - Milano**

Fotoğraf 16. La Scala Operası Otello Afış

ÖZGEÇMİŞ

Ferda KONYA (Soprano)

1983 yılında İzmir’de doğdu. İlk müzik öğrenimine 1997 yılında İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde başladı. 2001’de birincilikle mezun oldu ve aynı yıl DEÜ Devlet Konservatuvarı Şan Bölümü’ne girdi. Lisans eğitimi sırasında Şan Pedagogu Sabahat Tekebaş ve Prof. Zibelhan Dağdelen ile çalıştı. 2003 yılında DEÜ Devlet Konservatuvarı’nda sahnelenen Cosi Fan Tutte Operası’nda koroda, 2005 yılında sahnelenen Figaro’nun Düğünü Operası’nda “Cherubino” rolünde görev aldı. 2006 yılında DEÜ Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera Anasanat Dalı’ndan birincilikle mezun oldu. Aynı yıl DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Opera Anasanat Dalı’nda yüksek lisans çalışmalarına Prof. Zibelhan Dağdelen ile başladı. 2007 yılında Minnesota-Duluth Üniversitesi’nin düzenlemiş olduğu Yaz Festivalleri kapsamında “Carmen” ve “Lucia di Lammermoor” operalarında görev aldı. Burada düzenlenen Gala Konseri’nde orkestra eşliğinde solist olarak yer aldı. 2009 yılında DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Programı’ndan mezun oldu. Şan çalışmalarını 2007-2010 yılları arasında İZDOB Solist Sanatçısı Soprano Birgül Su Ariç ile sürdürdü. 2008-2011 sezonlarında İZDOB’da çeşitli koro ve solo partilerde görev alan Konya, ayrıca 2014 yılı Mayıs ayında Mozart Requiem’de, Aralık ayında ise yine DEÜ Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası ve 2017 yılı Aralık ayında DEÜ Devlet Konservatuvarı Okul Orkestrası eşliğinde gerçekleştirilen konserlerde solist olarak yer almıştır. Sanatta Yeterlik çalışmalarını Prof. Zibelhan Dağdelen ile sürdüren sanatçı, 2011-2012 Eğitim ve Öğretim yılından bu yana DEÜ Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera Anasanat Dalı’nda Öğretim Elemanı olarak görev yapmaktadır.